Vittore Carpaccio: La presentazione di Gesù Bambino al Patriarca Simeone.
Quadro d'altare per la chiesa di San Giobbe in Venezia.

(Venezia - *Galleria dell'Accademia*).

Gustavo Ludwig - Pompeo Molmenti

Vittore Carpaccio

la Vita e le Opere

con 225 illustrazioni nel testo e 62 tavole

Ulrico Hoepli
editore libraio della real casa
Milano

1906

Indice

Indice delle Tavole

Prefazione.

È da fuggire come cosa volgare ed immodesta il parlar di sè; ma è dovere rispettoso verso la memoria venerata del mio compagno, che io dica quale parte di questo libro spetti a Gustavo Ludwig e quale a me.

Mi si consenta adunque, per meglio spiegare la genesi di questi fogli, che io rievochi alcuni ricordi personali.

Gustavo Ludwig.

Circa un quarto di secolo fa, l'arte veneziana, ricca di nuovo succhio, rompeva i ceppi del vecchio formalismo accademico, e attingeva forze novelle dalla verità studiata minutamente, ma liberamente in tutte le sue forme. I giovani pittori avvicendavano la paziente ricerca del vero al culto amoroso di due antichi artefici: il Carpaccio e il Tiepolo. La luce limpida dell'aurora della pittura veneziana e quella infocata del tramonto destavano sensazioni ugualmente forti ed elevate; e il Carpaccio e il Tiepolo, tanto grandi e pur tanto dissimili, erano uniti dai giovani in una stessa ammirazione. Vivendo in quotidiana consuetudine con gli artisti miei coetanei, ne condividevo gli entusiasmi, e in tali condizioni d'animo, di tempi, di studi, lessi, nel 1881, un discorso sul Carpaccio [1]), al quale, dopo quattro anni, feci seguire un libro intitolato: *Il Carpaccio e il Tiepolo* [2]).

Misero per la critica il discorso gonfio di retorica accademica, nè molto più felice il libro, in cui l'entusiasmo per l'arte è scarso compenso al difetto di cose nuove.

1) *Vittore Carpaccio*, Disc. letto il 7 agosto 1881 nell'Acc. di B. A. di Venezia, Bologna, Zanichelli, 1881.
2) Torino, Roux, 1885.

A questi miei lavori giovanili tenne dietro, nel 1893, un altro studio sul Carpaccio, scritto in francese [1]), nel quale, se non altro, parmi non manchi qualche nuovo dato di fatto, non inutile alla biografia del pittore. Con più maturi propositi andai in seguito continuando queste indagini, disseminandone i risultati in parecchi giornali e in una memoria letta all' Istituto Veneto [2]).

Questo culto amoroso per il Carpaccio mi portò il migliore dei premi, potermi dire amico di Gustavo Ludwig.

Egli era nato a Bad Nauheim nel 1852 da agiata e onesta famiglia, al cui nome avea dato rinomanza il fisiologo insigne, Carlo Ludwig, zio di lui. Figliuolo di un medico, anche Gustavo, percorsi gli studî liceali a Darmstadt, si dedicò alla medicina, che andò ad esercitare con fortuna ed onore in Inghilterra, in qualità di addetto all'ospedale tedesco di Londra. Quivi dimorò oltre vent'anni, non pure attendendo, con quella onesta diligenza che poneva in ogni sua cosa, all'esercizio della medicina, ma dedicandosi anche nelle brevi ore libere a lui concesse, allo studio dell'arte, visitando le pinacoteche pubbliche e private e aiutando col consiglio e con l'opera a formar la importante raccolta di quadri del negoziante Enrico Doetsch, venduta poi all'asta in Londra nel 1895. Proprio in quest'anno cominciarono a manifestarsi nel Ludwig gl'indizî dell'artritide, che gli insidiò e torturò l'esistenza, onde per lenire le sofferenze fisiche, e per obbedire all' inclinazione che lo chiamava agli studi dell'arte, abbandonò l' Inghilterra e si diede a viaggiare, visitando le più importanti gallerie di Europa, raccogliendovi tesori di osservazioni e di documenti grafici. L'arte veneziana, che illumina della sua luce anche le principali pinacoteche fuori d' Italia, particolarmente l' attraeva, e per meglio studiarla venne a Venezia, il cui clima dolce e temperato giovava anche al suo fisico, vi fissò sua dimora e diventò veneziano per affetto. Di abitudini semplici, bastava al suo alloggio una modesta stanzetta all'albergo del *Cappello Nero*, presso la piazza di San Marco, e là mezzo sepolto tra cumuli di libri, di carte, di fotografie, quasi trasportato con lo spirito nei lieti tempi trascorsi, si sentiva felice. Nelle brevi tregue a lui concesse dalla infermità, si recava nella Terraferma veneta per rintracciar notizie e per studiare le opere di quegli artisti, che dalle loro città erano venuti, nel tempo glorioso del Rinascimento, alle lagune, per offrire a Venezia, quasi tributo di amorosa sudditanza, i frutti del loro ingegno [3]).

Alto della persona, che appariva sana e robusta e non lasciava scor-

1) *Carpaccio son temps et son œuvre*, Venise, Ongania, MDCCCXCIII.

2) *La patria dei Carpaccio* (in *Atti del R. Ist. veneto di scienze, lettere ed arti* Serie VII, T. III, Venezia, 1892).

3) Bode, *Gustav Ludwig* (in *Kunstchronik*, Leipzig, 3. Februar 1905).

gere il male che gli rodeva le fibre, nobile e decoroso d'aspetto, il Ludwig si conciliava subito la simpatia rispettosa di quanti l'avvicinassero; ma egli preferiva vivere dilungato dal mondo, contento della compagnia di pochissimi amici, vivendo nel regno dell'arte con tutta la forza dell'ingegno, con tutta la potenza dell'animo, passando le giornate nelle gallerie per studiarne con minuta cura i dipinti, o con infaticabile diligenza discoprendo nell'Archivio dei Frari, nuovi documenti, che degli autori di quei dipinti ritraggono la vita. Incerte e mal sicure le notizie intorno agli antichi artefici veneziani, e se il lume delle loro anime splende di gloria e di bellezza nelle opere che ci hanno lasciate, gli atti e i particolari della loro vita divennero più limpidi e determinati soltanto grazie alle investigazioni pazientemente continuate negli archivi dai critici moderni, tra i quali uno dei più illustri è senza contestazione Gustavo Ludwig. Primo frutto delle ricerche del Ludwig furono i documenti sui Vivarini e i muranesi e sulla famiglia dei pittori Bastiani, pubblicati, insieme col prof. Pietro Paoletti, nel *Repertorium für Kunstwissenchaft* di Berlino (1889-1900).

Continuò poi da solo a dare in luce nell'*Jahrbuch der Königlich Preussichen Kunstsammlungen* di Berlino, nuovi studi e documenti su Bonifazio de Pitati di Verona e sulla sua scuola (1901-1902), sulla cosiddetta Madonna del Mare di Giambellino agli Uffizi di Firenze (1902), su Antonello da Messina e gli artisti fiamminghi a Venezia (1902), sui Pittori bergamaschi a Venezia (1903), su Sebastiano Luciani e sulle Nozze di Tiziano (1904). E via via, in altri giornali, ci diede scritti di minore ampiezza, ma tutti ricchi di pazienti indagini e di ragionevoli ipotesi, che valsero a distruggere errori invecchiati e a mettere in luce notizie ignote, onde appare risuscitata in nuovo aspetto una parte non piccola dell'antica vita artistica tra noi. E quasi volesse affrettarsi a vivere, presago che la morte si affrettava contro di lui, con instancabile operosità agli studi sulla vita dei pittori e sulle loro opere altri ne aggiungeva sulla suppellettile domestica e sulle arti industriali dei veneziani. Ma di queste utili e curiose aggiunte alla storia del costume non potè compiere che una parte, pubblicata, dopo la sua fine immatura, dall'Istituto tedesco di storia dell'arte, che ha sede in Firenze.

Ravvalorata da studi e da intenti comuni, la mia amicizia col dottissimo uomo s'era fatta più intima, e nelle nostre lunghe conversazioni la figura del Carpaccio sempre c'era dinanzi agli occhi tra le visioni luminose della sua pittura e le nebbie delle scarse notizie storiche, notizie cresciute dal Ludwig di nuovi particolari con una memoria pubblicata nel 1897 sulle opere del pittore nella Scuola degli Albanesi [1]).

[1]) *Archivio storico dell'arte*, Serie II, Anno III, Fasc. VI, Roma, 1897.

Le nostre libere disputazioni e le argomentazioni in contrario facevano più salda un'amicizia, che dalle adulazioni rifuggiva; e presto sorse in noi il pensiero di unire gli studi e i voleri per comporre una monografia, quanto fosse possibile compiuta, sul pittore a noi prediletto. Di questo nostro lavoro, comparve nel 1903 il primo saggio in francese, che comprendeva l'esame dei dipinti di Sant'Orsola [1]).

Il buon successo di questo saggio e più ancora le discussioni a cui diede origine c'invogliarono a proseguire con rinnovata lena nell'opera nostra, che doveva comparire in veste italiana.

Fervente era l'entusiasmo del mio povero amico, quantunque sempre più travagliato dalla fiera artritide e da una conseguente malattia di cuore, che i medici chiamano *miocardite fibrosa*. I dolori indicibili egli sopportava con virtù di sacrifizio cristiano contemperato ad una stoica serenità. Bisognava vedere con che forte cuore e quasi lieto egli abbracciasse il suo triste destino, per convincersi di che possa esser capace la virtù umana, e per trovare in quel raro esempio di bontà sincera la forza per affrontare con saldo animo i mali e i disinganni della vita. Più ancora che la memoria dell'ingegno elettissimo, quella della sua bontà e modestia, come di ogni altra ottima parte di quell'indole singolare, rimane viva in chiunque potè godere della sua intimità. Anche dalle regioni del di là, dove — secondo la parola di Dante — non si può ire più per intendimento di ritornare, a me si presenta ancor viva la figura dell'uomo che ha lasciato di sè tali ricordi, che per tempo non cessano e norme di così schietta virtù che restano incancellabili nell'animo.

Visse modesto e sincero, intemerato e forte, serbando sempre riverenza alla propria e all'altrui dignità. Ancorchè inclinato a malinconia, si mostrava qualche volta temperatamente gioviale, e lo scherzo arguto gli fioriva sul labbro, e, quantunque calmo nei consigli e mite nel giudicare uomini e cose, s'infiammava di caldo entusiasmo, se gli sorrideva un fine virtuoso, o si turbava irato dinanzi alla malvagità e disonestà altrui. Scevro da invidie o gelosie, prodigo di consigli e di aiuti a quanti studiosi ricorrevano a lui, rifuggiva sempre dal mettersi in mostra, non curando le lusinghe della fama, romore di un giorno, nè di sè parlava mai. Nè mai si rammaricava del suo infelice destino, ma dissimulando i tormenti che pativa, pregava gli amici, afflitti per lui, a farsi animo. Molte volte, dopo una notte passata fra orrendi strazi, leniti appena da ripetute iniezioni di morfina, a chi lo visitava sulle prime ore, diceva di sentirsi *benino*, e aggiungeva niuno stato essere

[1]) *Vittore Carpaccio et la Confrérie de Sainte Ursule a Venise*, Florence, Bemporad, 1903.

così misero, da non poter peggiorare, ripetendo forse in cuor suo le parole del libro sacro: « Qui timent pruinam, irruet super eos nix. »

Nella miseria sua inalzava la mente a imagini di bellezza, e nelle amate cose dell'arte trovava conforto e diletto, intrattenendosi volontieri a ragionare dal letto, donde non dovea più sorgere, intorno ad argomenti artistici, nei quali portava sempre il suo acuto e profondo giudizio. Io andavo assai spesso a visitarlo nella sua piccola e buia stanza d'albergo, ove gli sedevo accanto al letto, e la conversazione intorno al Carpaccio si protraeva animata per più ore. Fatto tesoro delle sue osservazioni, ritornato a casa, mettevo sulla carta ciò che della nostra conversazione m'era restato nella memoria. Così procedeva il libro sul grande pittore veneziano, e con la guida del mio dotto cooperatore, e coi documenti in gran parte da lui raccolti, avevo già finito di scrivere i capitoli intorno a Lazzaro Bastiani e alla sua scuola, alla vita e agli studi di Vittore Carpaccio, alla Scuola di Sant'Orsola e ai dipinti che l'adornavano.

A questo punto si era giunti, e di questa prima parte del libro egli aveva diligentemente rivedute le bozze, quando un giorno — un triste giorno! — nel mio romitorio campestre ricevetti per telegrafo da un amico comune, Giulio Cantalamessa, l'annunzio funesto che l'amatissimo Gustavo stava per morire, e che se volessi raccoglierne il respiro estremo, movessi spedito. Accorsi, e trovai l'infelice seduto sul letto, poichè l'affanno non gli permetteva di giacere: l'alito a stento gli usciva dalle labbra convulse, contratte da brividi continui le membra, madidi i capelli di freddo sudore, gli occhi, nella smania dell'agonia, vitrei e dilatati e pur sempre buoni, che rivolsero a me uno sguardo affettuoso. Ai tanti mali che per lunghi anni lo aveano straziato, rodendogli la vita, s'erano aggiunti una nefrite acuta e l'edema polmonare, che lo traevano inesorabilmente alla tomba. Per tre notti vegliai al letto del moribondo, insieme col parroco di San Marco, Monsignor Ferdinando Apollonio, che piamente confortava il moribondo di speranze immortali. Nelle angoscie della lunga agonia, mentre io gli stava accanto, mal frenando le lagrime, il poveretto mormorò più volte sommessamente una parola: — Carpaccio! — Era come un breve ristarsi dell'anima a vagheggiare le cose più care, ch'egli non doveva vedere mai più, o era il desiderio, espresso quasi per testamento, che io dovessi continuare nell'opera incominciata? Non so, ma quando, nel pomeriggio del 16 gennaio 1905, Gustavo Ludwig finì di soffrire, credetti di rendere un tributo d'affetto alla salma che mi stava irrigidita dinanzi, formando la solenne promessa di continuare l'opera incominciata. Forse in quel momento

presumevo troppo di me stesso, credendo di poter condurre a buon fine una così ardua impresa, senza la guida sicura del mio compagno di studi. L'opera rimaneva interrotta proprio al capitolo VII, che tratta dei dipinti del Carpaccio nella Scuola degli Schiavoni.

Per questo ciclo di pitture mi restavano note abbondanti, come per l'altro ciclo della Vita della Vergine nella Scuola degli Albanesi potevo seguire le traccie dello studio già pubblicato dal Ludwig nell'*Archivio Storico dell'Arte*. Poche note invece avevo potuto raccogliere per i dipinti delle Scuole di Santo Stefano e di San Giovanni Evangelista, e nessuna per gli altri quadri e disegni del Carpaccio, sparsi in molte pinacoteche. Però di quasi tutti i dipinti e i disegni di lui restavano le fotografie, che con liberale cortesia mi furono prestate dall'Istituto Germanico di Firenze, al quale il Ludwig le lasciò insieme colla raccolta preziosa di manoscritti, di note, di schedari. Grazie a questo nobile Istituto e agli incoraggiamenti e ai consigli del dott. Giorgio Gronau, al quale debbo sopra tutti viva riconoscenza, di Guglielmo Bode e di Gustavo Frizzoni, ho potuto compiere il volume che ora esce alla luce in una edizione, a cui attese con cura amorosa il signor Carlo Hoepli. Ho creduto di dover narrare minutamente l'origine e il compimento di questo libro, perchè il lettore sappia che se la seconda parte non apparirà uguale alla prima, la colpa non è di Gustavo Ludwig, ma di chi, anche senza la valida cooperazione di lui, credette di condurre a termine il lavoro incominciato, non per cercar lodi, ma per obbedire al desiderio dell'amico perduto, e per rendere tributo d'onore e d'amore alla sua memoria.

Moniga del Garda, agosto 1905.

POMPEO MOLMENTI.

Nota dell'editore. — Alcune fotografie riprodotte in questo volume escono dagli stabilimenti del comm. V. Alinari e Giacomo Brogi di Firenze, del cav. Naya di Venezia, del Filippi pur di Venezia e dell'Anderson di Roma, ai quali porgo i dovuti ringraziamenti.

U. HOEPLI.

Vettore Pisanello: L'adorazione dei Re Magi nel R. Museo di Berlino.

VITTORE CARPACCIO.

INTRODUZIONE.

Nessun'arte in Italia sembra sia stata nella sua origine più mistica e simbolica dell'arte veneziana, quando si guardino i più antichi mosaici di San Marco. Nel gran tempio della Repubblica le navate sono ricoperte d'oro; figure di santi macri, di profeti rigidi, di vergini scarne, col guardo fisso nell'infinito, campeggiano su un fondo ideale, tutto d'oro, che rappresenta lo splendore abbagliante dell'empireo, intraveduto come si aprisse la volta azzurra del cielo. Le figure sembrano isolate, senza relazione alcuna tra loro, d'una fredda austerità sovrumana, che pare escluda dal loro cuore ogni tenerezza e le renda inaccessibili a ogni preghiera, che salga a loro dalle creature della terra. Un'arte siffatta, dove il simbolo si unisce così strettamente alla visione, non sembra davvero l'arte di quel popolo operoso, pratico e attivo, che viveva soltanto di commerci e di guadagni. Ma tutto si spiega, quando si pensi che l'arte, agli inizî della vita veneziana, non era nazionale, bensì importata da Bisanzio. Ed appunto a Venezia la fantastica arte bizantina, con tutto il suo simbolismo e le sue creazioni di sogno, brillò del più vivo splendore.

Quando più tardi in tutta l'Italia si risveglia il culto dell'antichità classica, anche a Venezia la pittura discende dal cielo e passa dal fantastico al reale. Rinasce il sentimento della forma, e una moltitudine di belle figure entra nelle chiese, portando con sè, almeno in germe, i sentimenti, le gioie e i dolori di quaggiù. Il fondo dei dipinti non rappresenta più uno spazio ideale, ma si ristringe in più limitate dimensioni; e le Vergini, che

cominciano ad accogliere i fedeli con una espressione di soave benignità, spiccano nelle loro nicchie ornate di mosaici, di sculture e di lampade orientali. Alla Vergine fanno corona i Santi, dalle forme ancora imperfette e un po' goffe, sebbene il sentimento dei loro volti non sia del tutto senza espressione. Sono esseri sollevati al cielo da una stessa amorosa contemplazione di Dio; e dai loro visi e dalle loro movenze, e dal ricco colorito delle loro ampie vesti emana come un'armonia musicale, che si accorda in un solenne inno di adorazione. E questa armonia musicale, donde tutto il quadro ha unità, è forse inconsapevolmente simbolizzata dagli angeli, che suonano varî strumenti sui gradini del trono della Vergine e sembrano annunziare il prossimo glorioso sbocciare della Rinascita.

Si passa poi dall'infanzia all'adolescenza. Le Madonne si muovono con più vivace libertà, i Santi hanno fisonomie più vive e più dolci e lasciano le loro nicchie oscure per inebriarsi d'aria e di luce, per contemplare il mare e il cielo. Essi guardano la Vergine con devozione piena d'affetto, e la Vergine presenta loro il bel Bambino, che scherza col piccolo San Giovanni; oppure conversano tra loro, o si volgono con benevolenza verso i devoti inginocchiati ai loro piedi. E già queste « sante conversazioni » d'una intimità quasi familiare, hanno a sfondo edifizi o paesaggi del tutto veneziani.

L'arte fu veramente lo specchio della vita civile e politica di Venezia. Qui la nuova trasformazione sociale si compì più rapidamente che altrove, e all'aprirsi del Quattrocento, quando gli altri Stati italiani incominciavano a decadere, Venezia prendeva nella penisola il primato civile. Tanta era la fama di cui essa in tutto il mondo godeva — scriveva più tardi il Sanudo — da essere comune il desiderio di vedere e intendere come si governasse.

L'amor de' guadagni non rendeva quegli uomini meno innamorati delle nobili cose, e al valore e all'industria aggiungevano il conoscimento delle arti. Al Doge che saliva sul trono si diceva come grande elogio: *el xe sta gran merchadante in zoventù*, ma quei mercadanti accoglievano con ogni maniera di cortesia gli studiosi; ed è notato con gioia l'arrivo di Giorgio Trapezunzio (1459), *homo preclaro*, che presenta i libri *De legibus* di Platone, da lui fatti latini [1]), e del cardinal Bessarione, che dona alla Signoria i suoi libri greci e latini (1468); e s'instaurano accademie, dove raccogliersi i dotti, e si danno uffici di molti proventi ai pittori, che dipingono nelle sale del Gran Consiglio le gloriose battaglie della Repubblica. Nè la cupidigia delle ricchezze spegneva in quegli animi e nemmeno rendeva tiepida la religione del giusto e dell'onesto, nè le cure dell'utile soffocavano nel cuore di quei mercanti le aspirazioni alle altezze ideali; il pensiero della patria si congiungeva con

1) Malipiero, *Annali* P. V. (*Arch. Stor. It.* t. VII p. II, 1844).

quello di Dio, le sue leggende s' intrecciavano alla storia civile, e il lavoro e la poesia non si trovarono mai fra loro in discordia. Ne' consigli senno acuto, pietà profonda nei templi. Il popolo ora nei perigli della patria balza in armi su la piazza, ora si raccoglie festante in solenni processioni, e si muove per le vie seguendo le reliquie dei santi con gran *devotion*. Nè scettica indifferenza, nè furore ascetico: il lieto genio veneziano spogliava d'ogni austerità paurosa i misteri della fede. Qui non avrebbe avuta alcuna eco la parola del

Vittore Pisanello: Affresco nella Chiesa di Santa Anastasia in Verona.

frate di Ferrara, nè sulla piazza di san Marco si sarebbero bruciate, come sulla piazza della Signoria, pitture e sculture nobilissime e codici e oggetti preziosi, per inspirar nell'animo del popolo il disprezzo di ogni vanità. Sul rogo preparato dal Savonarola v'erano cose di gran prezzo, opere di eccellentissimi pittori e scultori, libri di poeti latini e volgari, scacchieri di avorio e di alabastro « in modo — scrive il Burlamacchi — che un mercante *venetiano* ne offerse alla Signoria ventimila scudi; dal che riportò questo premio, che fu ritratto al naturale, e posto in cima a quell'edifizio (il rogo) sopra una sedia, come principe di tutte quelle vanità [1]) ». Si credette fosse

[1]) Burlamacchi, *Vita del Savonarola*, pag. 113. Lucca, 1764.

un segno d'infamia e fu invece un titolo di gloria; Venezia, per bocca di un suo cittadino, faceva udire la parola del buon senso contro gli eccessi del fanatismo.

Nelle conquiste i veneziani aveano cura di riportare in patria le spoglie straniere: oggetti d'arte, statue, colonne, capitelli; e con ricchi doni conducevano i greci maestri di mosaico a lavorare nel tempio di San Marco, il santuario della patria, dove alle solenni cerimonie del culto si collegavano i trionfi della Repubblica. Non avendo tradizioni artistiche, Venezia accolse in sè quelle dell'Oriente e dell'Occidente, le fece sue e seppe dare un'impronta

Gentile da Fabriano: L'adorazione dei Re Magi nella R. Galleria di Firenze.

nazionale all'arte, che si svolse con una magnificenza altrove sconosciuta. Qui l'architettura, tra gli splendori del cielo e i riflessi delle acque, esprime, meglio d'ogni altra arte, l'indole dei tempi. I monumenti archiacuti negli altri paesi inspirano un senso di severità solenne: qui l'architetto par quasi che scherzi con le seste, quando con tanta eleganza e facilità unisce lo stile orientale all'occidentale, accorda il bizantino col gotico.

Non so quale nuova energia di sentimento spira, fin dal secolo XIV, anche nelle opere dei veneti statuarî, non disdegnanti l'umile nome di *taia-*

piera. Le statue delle madonne, non più irrigidite, aprono le braccia con movimento d'amore, e sotto l'ampio manto raccolgono, sorridendo placidamente, i fraticelli inginocchiati, con le mani giunte, stretti l'uno all'altro. E su le facciate delle chiese, e sui capitelli delle colonne, frangiate di ricurve foglie d'acanto, tra i fini intagli, compaiono statue di cherubini, di santi, di guerrieri, scolpite con fina maestria di scalpello.

Assai più lento fu invece il procedere della pittura, risorta già in Italia nel Trecento, ma fiorente in Venezia soltanto nel Quattrocento. Mentre Giotto in Padova ornava di affreschi immortali la chiesetta degli Scrovegni, i miseri

Antonio da Murano: L'adorazione dei Re Magi nel R. Museo di Berlino.

artisti di Venezia dipingevano secondo le immutabili norme bizantine. Ma l'azione dei bizantini incominciò a decadere anche fra le lagune dinanzi a quella straordinaria virtù dell'arte novella, più governata dall'autorità della fantasia che da quella della religione, che si spandeva rapidamente per tutta Italia, animando ogni cosa che toccava. E quando la Repubblica ebbe raggiunto il culmine del suo potere, una delle prime sue cure fu quella di celebrare con l'arte le sue guerre, i suoi trionfi, le sue conquiste, le sue imprese, le sue feste solenni. Per ciò, nel 1411, due artisti insigni, Gentile da Fabriano e Vettor Pisano da Verona, detto il Pisanello, furon chiamati a Venezia e incaricati di dipingere una sala del Palazzo Ducale. Durante il tempo che dimorarono in Venezia, vi segnarono un avanzamento

nell'arte, così con l'esempio come con gli insegnamenti; e cominciò con essi quella pittura veneziana, fiorita poi nella primavera della Rinascita con straordinaria dignità di forma e di concetto. Non più le forme irrigidite venute da Bisanzio, ma il movimento e la vita, l'impronta del tempo e del luogo, l'immagine della grandezza politica e militare di Venezia. I pittori diventano quasi gli storici di questa vita intensa, così che la storia dei tempi più gloriosi della Repubblica può dirsi scritta col pennello nel Palazzo dei Dogi. Sventuratamente questo primo fiore della pittura veneziana andò distrutto dall'incendio del Palazzo nel 1577. Ma i documenti ci conservano come in abbagliante visione la memoria di quelle opere. Gentile da Fabriano dipingeva il pontefice Alessandro III esortante il doge Ziani alla guerra contro l'imperatore; il Pisanello, rappresentava Ottone, figlio del Barbarossa e prigioniero dei Veneziani, che promette di intromettersi come paciere tra il papa e l'imperatore; Alvise Vivarini mostrava Ottone che si presenta all'imperatore suo padre; Giovanni Bellini raffigurava le festose accoglienze del doge Ziani al papa, che concede al doge privilegi ed onori: Vettor Carpaccio ritraeva papa Alessandro III celebrante la messa in San Marco. Così i pittori rappresentavano le battaglie, le vittorie, le feste solenni, i guerrieri che procedevano al fianco dei magistrati e degli altri dignitari. Tutta la vita esterna e tutti i personaggi illustri del tempo erano fedelmente ritratti dall'arte. Ma fra tutti i pittori di questo tempo nessuno espresse meglio e più compiutamente di Vittore Carpaccio le manifestazioni tutte della vita veneziana.

Lazzaro Bastiani: La Pietà nella Chiesa di S. Antonin in Venezia.

Capitolo I.
Lazzaro Bastiani e la sua Scuola.

Gli storici dell'arte, volendo determinare da quale maestro il Carpaccio apprendesse i primi rudimenti dell'arte, immaginarono il pittore ora discepolo del Vivarini ora di Gentile Bellini. Ancora, poichè il Vasari, con manifesto errore, avea affermato che il Carpaccio era stato maestro di due suoi fratelli *Lazzaro* e *Bastian*[1]), gli storici rettificarono agevolmente l'errore dei nomi, ma quasi tutti confermarono che il grande artista ebbe a discepolo Lazzaro Bastiani. Più attentamente esaminando la credibilità di tali notizie e confrontando su documenti, fin qui ignorati, le date e i fatti fra loro, dobbiamo concludere, che il Bastiani non fu già il discepolo o l'imitatore, bensì il maestro primo del Carpaccio. Per togliere ogni probabilità all'asserzione, seguìta e sostenuta anche dal Cavalcaselle, che fa il Bastiani discepolo del Carpaccio, basti sapere che il primo era già pittore quando il secondo non era ancor nato. Nè questo è il solo argomento, benchè in verità assai valido, che si può addurre a conforto di tale opinione. Un'altra prova sorge dal confronto di alcune pitture del Bastiani con altre del Carpaccio, che mostrano fra loro una grandissima analogia di stile, tanto che più tardi, quando la fama del maestro fu oscurata da quella del discepolo, parecchi quadri del primo furono attribuiti al secondo. Codesta confusione di alcuni lavori dell'uno con quelli dell'altro, chiarita da un metodo di osservazione più accurato, è pure un indizio per dedurre che il Carpaccio fu avviato all'arte dal Bastiani. Ora, per meglio determinare quali opere veramente appartengano ai due artefici e quali no, e per conoscere con maggiore esattezza l'influsso avuto dal più anziano sull'artista più giovane, è necessario illuminare la figura, così imperfettamente conosciuta e così mal giudicata, di Lazzaro

[1]) « Insegnò costui l'arte a due suoi fratelli, che lo imitarono assai; fu l'uno Lazzaro, e l'altro Sebastiano ». Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori*, con nuove annot. e comm. di Gaet. Milanesi, T. III, Sansoni, 1878.

Bastiani, con la guida di documenti non dubbî, che pongono in nuova luce questo nobile artefice, ne arricchiscono l'opera, lo fanno capo di una numerosa famiglia di pittori, gli assegnano il posto che veramente gli spetta nella storia dell'arte veneziana.

Se diamo uno sguardo a tutta insieme la pittura veneziana del Quattrocento, notiamo subito tre gruppi artistici distinti. Due fra questi, molto noti e studiati, sono rappresentati, uno dalla scuola muranese di Antonio Vivarini, l'altro da quella di Jacopo Bellini. Che il Vivarini sia stato anch'egli indirizzato all'arte nuova dagli insegnamenti e dagli esempi di Gentile da Fabriano e del Pisanello, si scorge evidentemente in un quadro del pittore muranese nella Galleria di Berlino. Più fedele seguace del maestro da Fabriano fu Jacopo Bellini, che, meglio del Vivarini, nel quale son sempre vivi i sentimenti e i metodi dell' età che ormai tramontava, seppe accogliere quel rifiorimento delle idee e delle forme dell'antichità classica, che segna il primo apparire della Rinascita. In lui la gentilezza del nuovo stile toscano, ch' egli ebbe agio di studiare a Padova, dove l'arte fu illuminata dal genio di Donatello; in lui la maniera larga e grandiosa del Mantegna suo genero, col quale visse in molta dimestichezza, facendosi l'uno all' altro maestro e discepolo nel tempo medesimo. L'azione mantegnesca continuò anche nelle opere giovanili di Giovanni Bellini, il secondogenito di Jacopo; e alcuni suoi quadri, come la *Pietà* della Galleria di Brera, l'*Orazione nell'orto* della Galleria Nazionale di Londra, la *Resurrezione* del Museo di Berlino, possono quasi scambiarsi con quelli del Mantegna.

Ma fra le due scuole del Vivarini e di Jacopo Bellini, se ne svolgeva una terza, composta in gran parte di modesti pittori, le cui opere custodite per lungo tempo specialmente nelle clausure inaccessibili dei conventi, non si trovano neppur menzionate nelle vecchie *Guide*. Soltanto nuovi documenti ricordano parecchi nomi di questi oscuri artefici e ci aiutano a seguir le vicende di alcune loro opere, che, salvate dalle offese del tempo e degli uomini, furono, dopo la soppressione dei conventi, trasportate in pinacoteche pubbliche e private, principalmente in quelle dell'Accademia di Vienna e del Museo civico di Venezia, dove possiamo ora studiare questa scuola, che seppe conservare un' impronta tutta sua ed ha nella storia dell'arte veneziana non poca importanza. Nè mancò di gloria, giacchè, tra una folla di pittori modesti, si svolsero da quella Lazzaro Bastiani, il grande Carpaccio, Benedetto Diana, Giovanni Mansueti, che per taluni caratteri speciali devono essere considerati come un gruppo artistico ben distinto, contrariamente all' opinione comune che li crede discepoli e seguaci dei Vivarini o dei Bellini.

Questa scuola adunque, che ha per rappresentante il Bastiani, trasse sua origine dai vecchi pittori bizantineggianti, quali Jacobello del Fiore e Michele Giambono, non senza però sentire gl' influssi di Jacopo Bellini. L'a-

Lazzaro Bastiani: Santa Veneranda in Gloria ed altre Sante nella I. R. Accademia di Vienna.

Del Bellini poche opere si conservano ancora. Alle due Madonne con la firma dell'autore, una nella Galleria Tadini in Lovere, l'altra nell'Accademia di Venezia [1]), si vogliono ora aggiungere, non senza buoni argomenti, una Madonna al Louvre e un'altra di proprietà di Gian Paolo Richter di Londra [2]). Un crocifisso grande al vero dipinto a tempera, segnato *opus Jacobi Bellini,* possiede il Museo di Verona. Della *Crocifissione,* dipinta nel palazzo arcivescovile di Verona, non resta più se non una incisione, ma è bastante per farci vedere, anche senza le attrattive del colorito, il fare nobilmente grandioso e largo di quella composizione e la bellezza mirabile di alcune figure, che fanno già presentire Giorgione. Andarono distrutte dal fuoco le opere del maestro nella scuola di San Marco a Venezia, dove avea dipinto (1466) una *Instoria de Jeruxalem con Christo e i ladroni* [3]).

Altre pitture compì Jacopo nella Scuola di San Giovanni Evangelista, che il Ridolfi descrive così:

« Di sua mano vedevasi nella confraternita di San Giovanni Evangelista la figura del Salvatore e due angeli che pietosamente il reggevano, e nella prima sala, in molti mezzani quadri, aveva compartite azioni di Cristo e della Vergine, *quali essendo divorati dal tempo* furono con varie invenzioni e in altre forme rinnovati d'altri autori, come or si vedono, che, quali ci furono riferiti da vecchi pittori, li descriveremo.

« In nobile stanza, nel primo quadro, veniva Maria bambina lavata dall'ostetrici, Sant'Anna nel letto, e San Gioachino stavasi scrivendo.

« Poi nel secondo la Vergine Pargoletta se ne passava al tempio occupandosi per molti anni nel divino servizio di tesser spoglie sacerdotali, ornandole di ricami e gioie, ed in altre sacre funzioni.

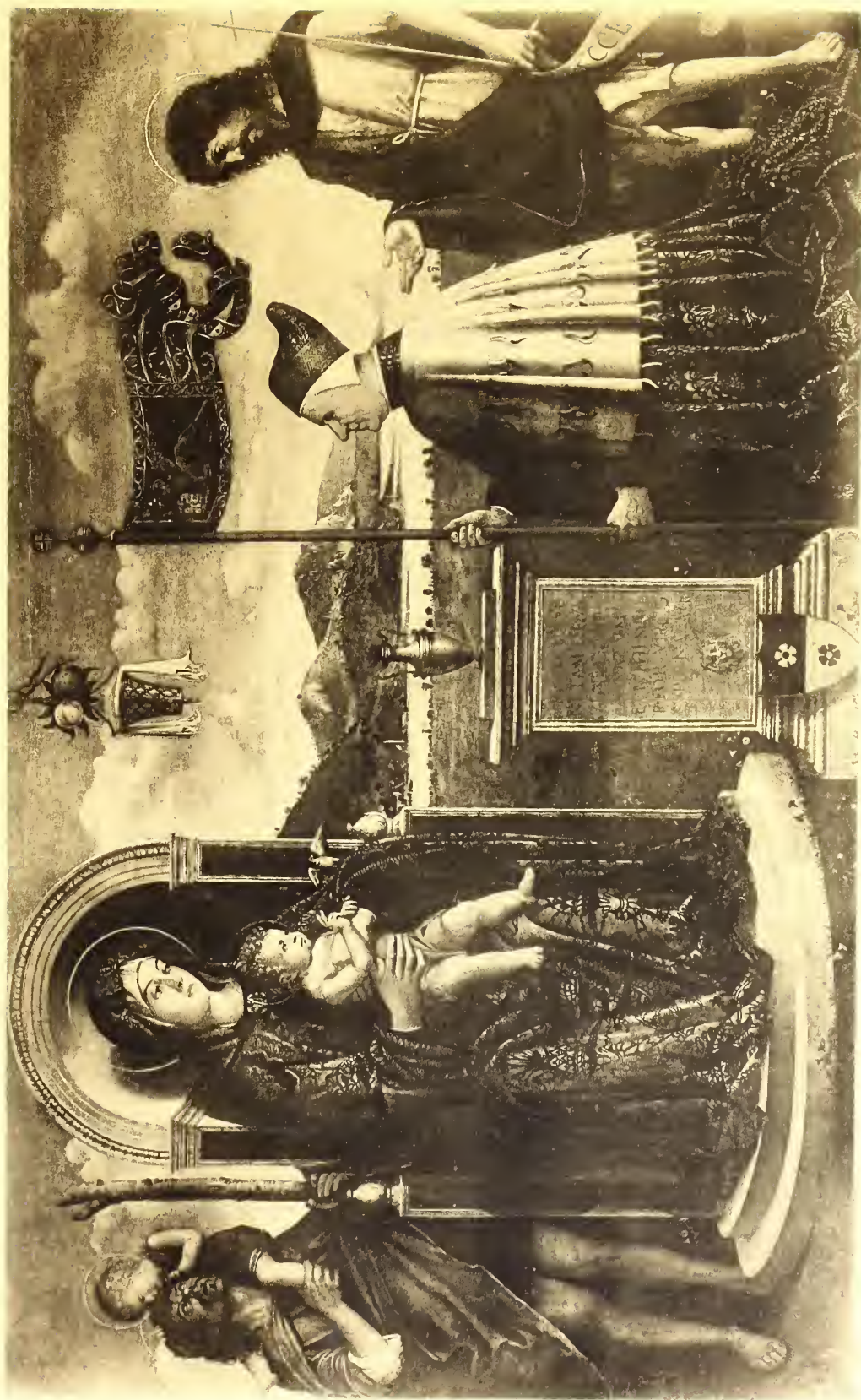
« Nel terzo vedevasi sposata a Giuseppe per mano del sommo Sacerdote, accompagnata da molte zitelle; v'erano ancora giovani con le verghe in mano a canto San Giuseppe. L'aveva di poi il saggio artefice figurata, come fu annunziata da Gabriele e fattovi sopra numerosa schiera d'angeletti festeggianti. Indi appresso la Vergine visitava la cognata Elisabetta, dalla quale veniva accolta con grate dimostrazioni: e come poi sotto ad umile capanna adorava il nato bambino, e in un raggio di gloria fece le milizie di beati cantori con brevi in mano, nei quali era scritto il *Gloria in excelsis Deo,* ch'era il tenore della loro celeste canzone. Stavasi in un lato Giuseppe, e i due miti animali rifocillavano col fiato il lor nato Signore.

« Nel seguente quadro poi aveva Jacopo figurato la medesima, che per servar la legge appresentavasi col Fanciullino al pontefice Simeone, offerendo per mano di semplice fanciulla due candide colombe. Poscia quella per timor d'Erode fuggivasi in Egitto, sopra ad umile giumento, con l'innocente Gesù tra i panni involto, e 'l vecchiarello Giuseppe sopra a debil legno portava le povere spoglie, precorrendole il sentiero molti angeli, che la servivano pel viaggio.

« Giunta Maria e il santo vecchio nell'Egitto, gli dipinse il pittore, come l'uno esercitava l'arte di legnaiuolo con Gesù che gli somministrava gli ordigni dell'arte, e la madre sedendo con somma grazia cuciva, e molti angeli in gloria consolavano la beata coppia col canto. Morto Erode ritornavano ambi i santi sposi in Giudea, tenendo a mano

[1]) La madonna di Lovere proviene dal convento veneziano delle monache del Corpus Domini: quella dell'Accademia dal convento delle monache di Santa Maria degli Angeli di Murano.

[2]) Ricci C., *Jacopo Bellini* (in *Emporium* di Bergamo, nov. e dic. 1903).

[3]) Molmenti, *I pittori Bellini* (in *Studi e ricerche di storia e d'arte,* pag. 127, Torino, 1892).

Lazzaro Bastiani: Il Doge Giovanni Mocenigo, genuflesso ai piedi della Vergine e i Santi Cristoforo e Battista.

(Londra - *Galleria Nazionale*).

il nobile Figliuolo, il quale con faccia ridente li mirava dimostrandone segno di letizia, e gli angeli guidavano l'asinello carico de' lor poveri arnesi.

« Quindi in altra tela appariva il Salvatore fra le dispute de' Dottori, interpretando le divine Scritture, la Vergine e Giuseppe che, racquetato il pianto, si rallegravano per la ritrovata loro speme.

« Seguì ancora Jacopo a dipingere altri avvenimenti dolorosi di Maria allorchè Cristo dovendo per lo riscatto del genere umano andare alla morte, chinato dinanzi alla Madre sua, veniva da quella benedetto, e in quei due volti dolenti tentò il pittore di spiegare i materni ed i figliali affetti.

Bottega di Jacopo Bellini: Lo Sposalizio.

« Dipinse appresso come Giovanni recava la dolente novella alla Vergine, che il suo figliuolo era stato preso nell'orto e condotto al Pretorio d'Anna e di Caifasso, per lo che cadeva tramortita in braccio alle sorelle.

« E nel seguente quadro fece il Salvatore condotto al monte Calvario col pesante legno in ispalla, accelerandogli il cammino coi pugni e calci i crudeli ministri, e da lungi lo seguivano le pietose Marie. Indi vedevasi in croce vicino allo spirar l'anima, raccomandando la madre al diletto Giovanni; eravi un manigoldo che preparava la spugna; altri giuocavano le vesti ai dadi, ed alcuni lo stavano beffeggiando.

« Per compimento di quell'istorie ritrasse il Redentore risorto trionfante dal monumento, che appariva alla Madre col glorioso drappello de' Santi Padri; e nell'ultimo luogo aveva figurata la medesima Regina del cielo, dopo il lungo pellegrinaggio della vita, assunta al cielo, coronata dall'eterno Padre e dal Figliuolo con diadema di gloria [1])».

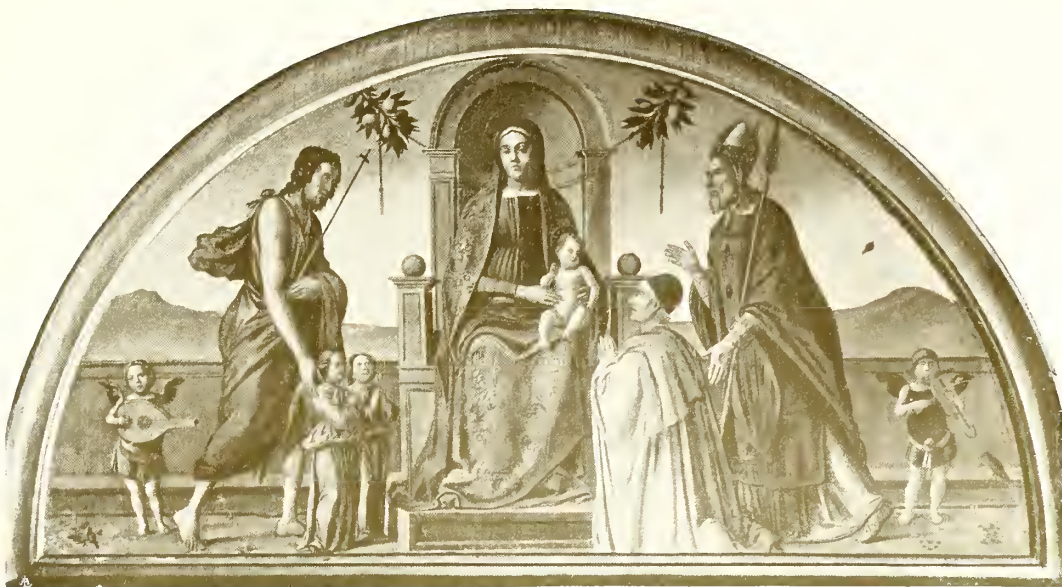
[1]) RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello Stato.* vol. I, pag. 70, 71, 72. Padova, MDCCCXXXV.

Si crede che non tutti i dipinti della Scuola di San Giovanni Evangelista siano andati perduti, e il pittore Natale Schiavoni da Chioggia pretendeva di possederne ben otto, dei quali due, l'*Adorazione dei Magi* e lo *Sposalizio della Vergine,* furono, or non è molto, venduti in America; gli altri andarono dispersi. I quadri che appartenevano allo Schiavoni, sono talmente guasti dai restauri, da non potersi pronunciare intorno ad essi un giudizio sicuro. Però la dignità della composizione, che risente l'azione di Giotto, e la classica compostezza di talune figure, ben possono dar ragione a chi attribuì tali opere a Jacopo Bellini.

Il genio del Bellini meglio si fa manifesto nei due libri conservati, l'uno nel Museo Britannico, l'altro al Louvre, che contengono mirabili disegni di soggetti svariatissimi, tolti dal Vangelo e dalle leggende dei Santi, studî dal nudo, saggi di prospettiva, con ingegnosi particolari architettonici, studî d'animali, ecc.

È facile immaginare l'ammirazione, di cui devono essere stati compresi gli artisti di quel tempo, dinanzi ai prodigi della pittura di Jacopo, che tutti presero a guida e a modello, non escluso Lazzaro Bastiani, capo notevole di quella scuola, che si avanzò tra i vivarineschi e i belliniani, e seppe serbare una impronta propria, tutta veneziana, pur accettando taluni dei nuovi modi e delle nuove forme. Ma invano si cerca l'azione diretta della scuola di Padova nel Bastiani, il quale, secondo invece il Cavalcaselle, apprese l'arte a Padova dal Mantegna, imitandone più i difetti che i pregi, e dopo la partenza del maestro per Mantova, tornò a Venezia avvicinandosi al fare dei vivarineschi, lavorando insieme col Carpaccio e col Mansueti. Il Cavalcaselle, continuando, vede nel giovane Bastiani gl' insegnamenti e l'ispirazione del Mantegna [1]) specialmente nel quadro della *Pietà*, nella chiesa di Sant'Antonino a Venezia. Ma quel quadro non appartiene certamente alla giovinezza del Bastiani, e se pur vi è in esso qualche ispirazione padovana, essa venne al pittore a traverso Jacopo Bellini. Per ravvalorare il nostro giudizio basterà confrontare il quadro del Bastiani con due disegni dello stesso soggetto di Jacopo, che fanno parte del libro custodito nel Louvre.

Da quanto appare dalle sue opere ed è dato rilevare dai documenti, il Bastiani non deve avere nei primi anni lasciata Venezia, dove ebbe in-

[1]) Il prof. Laudedeo Testi scrisse un erudito studio (*Arch. Storico Italiano* Disp. I del 1904) sopra un saggio di questo nostro libro sul Carpaccio, che fu pubblicato in francese col titolo; *Vittore Carpaccio et la Confrérie de Sainte Ursule* (Florence, Bemporad, 1903). Il Testi afferma che il Bastiani *fu da giovane esageratamente squarcionesco.* Saremmo curiosi di sapere in quali quadri del Bastiani apparisca questa esagerata imitazione squarcionesca. A proposito del Testi cogliamo qui l'occasione per ringraziarlo del giudizio cortese da lui dato intorno a quel nostro saggio, che, a quanto egli dice, *supera le altre monografie pubblicate in questi ultimi tempi su grandi artisti nostrali.* Per vero dire, la conclusione troppo lusinghiera non corrisponde punto alle premesse, dove spietatamente il valoroso critico combatte ad uno ad uno tutti i nostri giudizî e le nostre induzioni. A ognuno è lecito giudicare come gli pare, ma al Testi, per quanto dotto, non devono essere troppo famigliari gli argomenti veneziani, e incorre per ciò in parecchi errori di fatto; alcuni dei quali possono essere facilmente rettificati da chi conosce l'arte e la storia di Venezia, ma altri, che a noi sembrano più gravi, crediamo debito nostro rilevare nel corso di questo lavoro, non foss'altro perchè certe inesattezze non acquistino parvenza di verità dall' indiscutibile autorevolezza del critico.

Lazzaro Bastiani: La Madonna e il Donatore Giovanni degli Angeli nella Chiesa di S. Donato in Murano.

Gentile Bellini: Madonna nella Galleria Ludwig Mond di Londra.

torno a sè un' accolta numerosa di pittori, a lui legati coi vincoli della parentela o con quelli dell' insegnamento.

Più anziano di Lazzaro era il fratello Marco, *coltrer* o *cortiner,* ossia pittore di coltri, d' ancone, di stendardi, di gonfaloni (*penelli*), di cortine, di coperte, ecc. Intorno a questo Marco, menzionato la prima volta nel 1435, come figlio di un Giacomo abitante a San Lio, troviamo ne' documenti [1]) particolari curiosi. Nel suo testamento egli raccomanda con vivo affetto una schiava della Tartaria, per nome Marta, ai suoi quattro figliuoli. Fra questi è Simone, che continuò il mestiere paterno ed è ricordato dal 1457 al 1475. Abitava nella parrocchia di San Silvestro, dove erano in maggior numero le dimore dei *coltreri, cortineri* e di altri, che si occupavano di questa parte speciale della pittura.

Il nome di Alvise, altro figlio di Marco, del quale vi è memoria dal 1457 al 1512, si trova nei documenti unito a quello dell' intagliatore Leonardo Scalamanzo, uno degli autori del coro di Santo Stefano. E poichè Alvise abitava in piazza San Marco, dove erano le botteghe dei pittori di cassoni e di arche di legno, possiamo arguire, anche per le sue relazioni coll' intagliatore Scalamanzo, ch'egli fosse appunto *pittore di cassoni.*

Del terzo figlio, Cristoforo, pittore anch' esso, altro non sappiamo se non che fu sepolto nella tomba, che il padre Marco aveva fatto fare per sè e per la sua famiglia, nel cimitero della scuola di Sant' Orsola [2]).

Maggiori notizie abbiamo del quarto figliuolo di Marco, di nome Polo, che prese gli ordini sacri e dal 1464 al 1480 esercitò il suo ministero nelle chiese dei Santi Apostoli e di San Giuliano. I documenti ci fanno sapere che Polo, *homo leziero et de mala sorte et volontà,* non sempre cristianamente e piamente esercitava il suo religioso ministero, come appare dall'aneddoto seguente.

Nel 1478, Venezia era afflitta da fiera pestilenza, e molti devoti accorrevano alla chiesa di San Giuliano, dove era conservato il corpo di San Rocco. Dal santo protettore degli appestati imploravano aiuto i fratelli della Scuola di San Rocco, che percorrevano le vie, flagellandosi con discipline il dorso denudato, cantando inni e preghiere. Una grossa comitiva di disciplinanti, trovandosi nella chiesa di San Giuliano, dinanzi all' altare di San Rocco, dimenticando la peste e le preghiere, venne a contesa, e le discipline non furono più armi di penitenza ma di battaglia. Prete Polo Bastiani, presente alla rissa, volle sedarla con argomenti troppo spicciativi per un sacerdote, e fattosi innanzi « desnudò davanti l'altar una spada et menò plusor « colpi verso queli che li si trovava et etiam verso Alvixe Bastian suo

[1]) Nell'Appendice di questo Capitolo abbiamo disposto in ordine numerico tutti i documenti risguardanti la famiglia Bastiani. Il lettore può facilmente confrontare a passo a passo il nostro racconto con quei documenti.

[2]) Curti Rocco, *Iscriz. sepolcrali venete* (Bibl. Marc. Lat. Cl. XIV Cod. XXVI-XXVII). Nel cimitero di Sant' Orsola: « Sepultum.... Marci Bastiani quondam domini Jacobi et suorum heredum ».

« carnal fradello.... Et etiam per ordine dato uno degli disciplinarj chiamato « Alvixe barbier, principal capo de la ditta dissension, snudò una spada « menando con quella insieme al ditto pre Polo Bastian ».

Nel testamento di Marco Bastiani, insieme con i quattro figli e con la schiava tartara, è fatta menzione anche del fratello Lazzaro, il nome del quale si trova per la prima volta come testimonio in un testamento del 5 aprile 1449. È firmato così: *T. Lazarus pictor condam Sebastiani de confinio santi Leonis testis*. A questo tempo adunque Lazzaro abitava a San Lio (Leone), insieme col fratello Marco, ma più tardi dimorò, fino alla sua morte, in una casa di contro la porta maggiore della chiesa di San Raffaele Arcangelo, di là dal canale.

Nel 1460, troviamo già Lazzaro occupato intorno ad una tavola d'altare, commessagli per la chiesa di San Samuele dai Procuratori di San Marco. Dopo dieci anni, i confratelli della Scuola di San Marco gli ordinano un quadro rappresentante l'*istoria di Davide* e gli promettono la stessa somma corrisposta a Jacopo Bellini, il quale per lo stesso sodalizio aveva lavorato con i suoi due figliuoli Gentile e Giovanni. Apparisce da ciò che Lazzaro dovea essere in fama di valente, se la celebre confraternita di San Marco lo metteva, quanto al compenso, alla medesima stregua di Jacopo Bellini, il più insigne pittore del tempo.

Intorno al 1470 troviamo il Bastiani inscritto tra i confratelli di San Girolamo, e per questa Scuola dipinge in due tavole alcune storie della vita del santo titolare. Nel 1473, un Antonio Corradi di Pera di Costantinopoli scrive a un suo cognato di ordinare a Lazzaro Bastiani una tavola con *la figura de mess. Gesù Cristo, ma se il pittore fosse già morto debbe farla ser Zuan Bellin*. Il quadro fu compiuto nel '74 dal Bastiani il quale continua ancora per lungo tempo la sua vita operosa ed è di nuovo ricordato, il 1494, negli Atti della Scuola di San Marco. Nel 1498 è chiamato arbitro in una questione fra due scultori, e nel medesimo anno si trova fra i testimoni al testamento di un Angelo Ravagnani.

A questo punto noi crediamo che Lazzaro fosse chiamato a un molto importante lavoro. Volendosi nel 1499 ornare con pitture di finto mosaico (*musaicum fictitium*) il catino del coro nel duomo di Ferrara, furono chiamati un pittore di nome Bonfadino e un *maestro Lazzaro*. Alle loro opere doveva dare il collaudo Andrea Mantegna.

Molte ragioni ci inducono a credere che questo Lazzaro fosse il nostro Bastiani, il quale era anche pittore *mosaicista:* aveva già compiuto il bel mosaico in San Marco, rappresentante *San Sergio e Bacco*, e si mostrava quindi più d'ogni altro adatto a dipingere finti mosaici. Non si può accostarci in alcun modo all'opinione di chi crede di riconoscere nel *maestro Lazzaro* dei documenti ferraresi, quel Lazzaro Grimaldi da Reggio autore di

Lazzaro Bastiani: L'incoronazione della Vergine con S. Benedetto e Santa Orsola nella Pinacoteca Lochis di Bergamo.

un assai misero quadro, che dalla privata Galleria Rossi di Venezia passò, non è molto, in quella del Kaufmann di Berlino [1]).

Il Cittadella [2]) invece parla di Lazzaro come di pittore eccellentissimo e crede ch'egli sia appunto raffigurato tra i più insigni pittori antichi e moderni in una curiosa opera di uno scrittor ferrarese, Sigismondo Fanti.

Lazzaro Bastiani: S. Sergio.
Mosaico in S. Marco di Venezia.

Vincenzo Bastiani: Santa Tecla.
Mosaico in S. Marco di Venezia.

L'opera, composta di sole tavole figurate senza testo, ha questo titolo: *Triompho di Fortuna* (*Impressa in la inclita Città di Venezia per Agostino da Portese, MDXXVI*). Intorno alle ruote della Fortuna e di varie Virtù vi sono immagini di eroi, di filosofi, di dotti, di astrologi, di artisti dell'antichità e dei tempi moderni. Nelle varie tavole i classici nomi di Parrasio e di Apelle, si avvicendano co' nomi illustri della Rinascita, Raffaello, Francia, Mantegna, Dosso Dossi. Nella tavola XXV, intorno

[1]) A. Venturi, *Archivio storico dell'Arte*, *1888*, pag. 89.
[2]) V. *Doc. e Ill. risg. la st. artistica di Ferrara* cit. in Appendice di questo Capitolo.

alla ruota della Fortezza, vediamo anche la figura di un *Lazaro pictor*. È evidente che un pittore di nome Lazzaro doveva allora godere di grande rinomanza a Ferrara, se il Fanti non dubitava di onorarlo alla pari degli artefici più insigni. Non forse era egli il *Lazzaro pictor* chiamato ad ornare il duomo ferrarese? E non ci sembra arrischiato pensare che egli fosse propriamente Lazzaro Bastiani, giacchè il misero Lazzaro Grimaldi da Reggio non era certamente degno di tale alto incarico e ancor meno dell'onore a lui fatto da Sigismondo Fanti. Nè a questo tempo troviamo altri pittori di chiara fama, che rispondano al nome di Lazzaro.

Ornato d'una pagina del libro *Triompho di Fortuna*.

Nel secolo XVI continuano le traccie del Bastiani nelle antiche carte dell'Archivio di Venezia, e varie volte troviamo la sua firma dal 1500 al 1502.

Nel 1508, il suo nome è unito a quello di Vettor Carpaccio, per un giudizio di alta importanza. Lazzaro e Vettore sono chiamati a stimare le pitture di Giorgione sulla facciata del fondaco dei Tedeschi, ed il Bastiani è nominato prima come più anziano e non già perchè i nomi fossero messi in ordine alfabetico, giacchè allo *Scarpaza* segue il pittore *Vettor de Mathio*. Insieme poi con l'altro suo discepolo Benedetto Diana, buon pittore di questo gruppo, il Bastiani dipinge gli stendardi in Piazza San Marco.

Che il Bastiani fosse a' suoi tempi tenuto realmente in molto conto non è da dubitare se a lui toccava anche l'onore, da tutti i più famosi artisti agognato, di essere chiamato in Palazzo ducale a dipingere parecchi ritratti, quando allo stesso Gentile Bellini, dopo il suo ritorno da Costantinopoli, non fu data se non la commissione di un solo ritratto, quello del doge Marco Barbarigo [1]). Infatti Francesco Sansovino nella sua *Venetia* (ed. del 1581, c. 124 t.) scrive: «.... la sala del Collegio delli 25 con diversi ritratti di

(1) Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Pal. Duc.*, Doc. 216.

Lazzaro Bastiani: Miracolo della Santa Croce nelle RR. Gallerie di Venezia.

Dogi passati d'altezza di un braccio e mezzo in habito antico, lavorati da Lazaro Bastiani ». E il Ridolfi (*Meraviglie*, I, 67): « Nella sala de' venti Savii, situata tra quella del Consiglio e dello Scrutinio fece (*il Bastiani*) molti ritratti dei Dogi che si abbruciarono »[1]).

Finalmente si trova la notizia della morte del Bastiani in questa nota dei Registri della Scuola di San Marco:

« 1512 - Ser Lazaro Bastian pentor a San Rafael morì ».

E la sua morte deve essere avvenuta dopo il 7 marzo del 1512, giacchè in questo giorno Lazzaro prendeva ancora parte ad un contratto.

Lazzaro ebbe un figlio di nome Vincenzo, che potrebbe essere facilmente confuso con Vincenzo Bastiani, autore di parecchi mosaici in San Marco. Ma questo Vincenzo pittore perdette la vita, il 18 marzo 1512, cadendo dall' impalcato, mentre nella Basilica lavorava al mosaico di Santa Teresa, e nessuna relazione esiste tra lui e l'altro Vincenzo Bastiani, figliuolo di Lazzaro, del quale troviamo una firma autografa dell'anno 1513.

Un altro figlio di Lazzaro, per nome Sebastiano, prese gli ordini sacri ed esercitava il suo ministero nella chiesa di san Raffaele, che sorgeva dirimpetto alla casa paterna. Ben più mite e tranquillo di quel suo cugino Polo, che sotto la veste talare teneva la spada, Sebastiano avvicendava alle cure della chiesa le occupazioni di un' umile arte decorativa, traendone qualche onesto guadagno, col dipingere per le feste religiose figure di *angeli ed altri adornamenti*.

Fratello di prete Sebastiano era pure Jacopo, occupato nel modesto ufficio di portare i bossoli delle votazioni nella sala del Maggior Consiglio, e crediamo di non errare riconoscendo come prole del nostro Lazzaro anche quel *Zuane de Lazzaro depentor*, del quale si legge il nome in un documento, insieme coi due già da noi conosciuti *cortineri Marco e Simone Bastian*, senza dubbio suoi colleghi e parenti.

Così intorno ad un artista valente come Lazzaro Bastiani, cresceva una famiglia di oscuri pittori, dedicati ad un' arte, che si confondeva con l'industria. Più efficace fu l' azione di Lazzaro su alcuni de' suoi discepoli, cui diede avviamento alla pittura con gli insegnamenti e con le opere.

Se Lazzaro Bastiani, come si è visto, si soscriveva *pictor*, fin dal 1449, certo è che a questo tempo non doveva essere più un fanciullo, e perciò non si può sbagliare di molto ponendo la sua nascita intorno al 1425. E poichè le migliori doti del pittore si rivelano nel suo quadro firmato, ma senza data, la *Santa Veneranda*, compiuto per la chiesa del *Corpus domini* di Venezia e trasferito poi all'Accademia di Vienna, si deve credere che

[1]) Rispondano i documenti al prof. Testi, il quale scrive: « Il Bastiani anche ai suoi tempi pare non fosse tenuto in conto di valente pittore. Infatti a lui non toccò nessuna di quelle splendide commissioni che posero in evidenza i grandi maestri del tempo ».

questo suo capolavoro sia stato compiuto quando l'artefice era nel pieno vigor dell'età, tra il 1460 e il '70.

Sopra un massiccio trono, circondato da Santi, siede la maestosa figura coronata di Santa Veneranda, con un libro aperto e la palma del martirio in una mano e una sottile croce nell'altra. La ricca ma pesante architettura del fondo, nel quale si scorgono ancora le forme dell'età di mezzo, lascia intravedere negli ornamenti delle colonne e degli archi le prime prove del Rinascimento. Curioso particolare: sul primo grado del trono è posta con felice scorcio l'asticella d'appoggio dei pittori, quasi ingenua offerta votiva. L'austerità dei tipi, la correttezza e la sobrietà del disegno, il piegar dei panni semplici e naturale non sono pari al colorito un po' debole e fiacco.

Lazzaro Bastiani: S. Antonio di Padova, S. Bonaventura e S. Leone nelle RR. Gallerie di Venezia.

Della fiorente virilità del pittore, cioè all'incirca dell'anno 1470, deve essere anche il quadro firmato, rappresentante Sant'Antonio di Padova, in atto di predicare seduto tra i rami di un noce, ai cui piedi stanno due santi francescani, il cardinale Bonaventura e frate Leone, il fido compagno di San Francesco. Esso fu collocato sull'altare della Scuola di Sant'Antonio ai Frari, ornato più tardi dal Pordenone con cinque santi francescani, dipinti sull'antipedio.

Lazzaro Bastiani: L'Annunziata nel Museo di Kloster-Neuburg in Austria.

Quando, nel 1666, il corrotto gusto del tempo trasformò l'altare con profusa dovizia di marmi rari e di accartocciamenti barocchi, il quadro del Bastiani fu trasportato nella Scuola di Sant'Antonio, e l'antipedio pitturato dal Pordenone fu appeso in alto di una parete della chiesa dei Frari, e lasciato nascosto fino a che recentemente fu collocato nella stessa chiesa in luogo meno indegno.

Lazzaro Bastiani: L'ultima Comunione di S. Gerolamo nel Museo imperiale di Vienna.

Non crediamo di ingannarci assegnando i due quadri della Scuola di San Girolamo, l'*Ultima comunione* e i *Funerali del Santo*, al decennio tra il '70 e l'80. Verso il 1470, Lazzaro era, come abbiam detto, inscritto tra i fratelli della Scuola di San Girolamo, e subito dopo deve avere incominciato i due quadri, uno de' quali, *I funerali del Santo*, fu poi replicato sulla predella custodita nella Galleria di Brera. Un disegno della testa dell'orientale, che sta conversando con due frati sotto il portico della chiesa, dove avviene la comunione di San Girolamo, è nel Gabinetto delle Stampe della Galleria di Dresda.

Nel decennio medesimo, cioè verso l'anno 1480, deve essere stato com-

piuto il quadro venduto dalla famiglia Mocenigo di Sant'Eustachio alla Galleria Nazionale di Londra, dove passa ancora erroneamente col nome del Carpaccio, dopo averne però cancellata la falsa firma, che si vedeva scritta in un canto così: *Victor Carpatio.* Rappresenta il doge Giovanni Mocenigo genuflesso dinanzi alla Vergine, coi santi Giovanni Battista e Cristoforo. Deve essere un quadro votivo per la cessazione della peste, che infuriava a

Lazzaro Bastiani: I funerali di S. Gerolamo nel Museo imperiale di Vienna.

Venezia negli anni 1478 e 79. Sopra una specie di ara, sorgente nel mezzo del quadro, si legge il distico seguente:

Urbem. Rem. Ve-
netam. Serva
Venetumq.
Senatum
Et mihi si me
reor Virgo
superna Ave.

Lazzaro Bastiani: La Madonna dai begli Occhi nel Palazzo Ducale di Venezia.

Il Carpaccio era in quel tempo molto giovane e perciò non sembra verosimile che il capo dello Stato gli commettesse un' opera di tanta importanza. Che del Carpaccio il quadro non sia molti ammettono, ma non tutti sono d' accordo nell' indicarne l' autore. Fra gli altri, una scrittrice americana, la signora Mary Logan, crede di ravvisarvi la mano di Gentile Bellini, ma basta considerare il quadro di Gentile che la signora Logan trova molto somigliante al dipinto attribuito al Carpaccio, per convincersi che le donne nella critica d' arte non sono sempre giudici attendibili ed acuti. Se invece confrontiamo il quadro di Londra con due del Bastiani nel duomo di San Donato di Murano e nella Galleria Lochis di Bergamo, troveremo in tutti e tre l'identico trono e vedremo nelle figure alcuni segni particolari uguali, come la forma delle mani con le giunture grossolane ed ossute. Se si aggiunga che in tutti e tre i dipinti la Vergine è vestita con un abito di broccato, come usava il Bastiani, e che altre speciali caratteristiche sono il paesaggio del fondo con lo specchio d'acqua e le colline incoronate di pioppi, non potremo più dubitare che a questo pittore debba assegnarsi anche il quadro di Londra.

Lazzaro Bastiani: Predella nella Galleria di Brera in Milano.

Il primo dipinto del Bastiani che porti inscritta una data è quello del

1485 del duomo di Murano, rappresentante il canonico Giovanni dagli Angeli inginocchiato dinanzi al trono della Vergine.

Il quadro della Galleria Lochis di Bergamo è segnato con l'anno 1490; e il grande dipinto per la Sala delle sedute, chiamata *della Santa Croce*, nella Scuola di San Giovanni Evangelista, fu probabilmente compiuto tra il 1486 e il 1500, quando cioè Gentile Bellini lavorava nella medesima Sala.

Lazzaro Bastiani: Disegno nel Museo di Dresda.

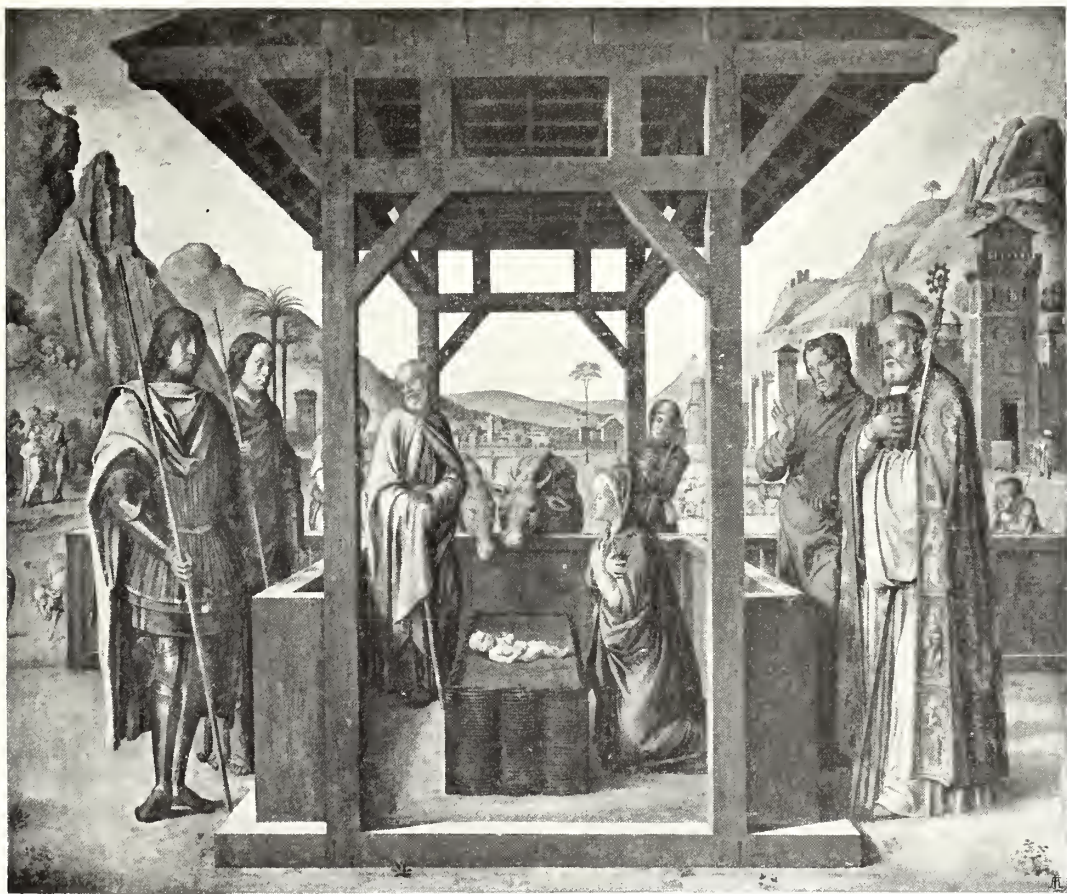
Per seguire ordinatamente gli altri quadri, che non hanno data, converrà guardare allo stile del maestro. Così sarà facile scorgere come nei suoi ultimi lavori il Bastiani avesse adottato uno schema di proporzioni diverso da quello delle pitture compiute nel fiore dell'età, e facesse le teste piccole ed esili in comparazione dei corpi, che appaiono di forma lunghissima. La proporzione delle teste in relazione al corpo è nei primi anni del pittore da uno ad otto, e negli ultimi da uno ad undici.

Questo difetto è compensato da un pregio, che il pittore va a mano a mano perfezionando quanto più avanza nella vita. Il Bastiani infatti, studiosissimo della prospettiva, ai tentativi non troppo felici degli anni giovanili fa seguire nell'età più provetta una notevole maestria nelle linee prospettiche delle scene rappresentate. Così se l'*Annunciata*, del Museo Civico di Venezia, mostra una timida ingenuità nelle linee prospettiche soverchiamente allargate, schiacciate e tutte convergenti ad un punto, un'altra *Annunciata* nella Galleria di Klosterneuburg rivela un'arte prospettica perfetta nelle linee e negli scorci.

Questo soggetto dell'Annunciazione fu ripetuto varie volte dal Bastiani. Ne fece una anche sugli sportelli dell'organo di San Michele in Padova, ma sfortunatamente non resta che l'Angelo Gabriele, con un fondo di paese, rallegrato, com'era costume del pittore, da uno specchio d'acqua e

Lazzaro Bastiani: Madonna nel Museo civico di Verona.

da un gruppo di due persone che conversano insieme. Il Cavalcaselle restituì al Bastiani anche un'altra tela, che doveva essere la facciata interna degli stessi sportelli e rappresentava l'Arcangelo Michele, con la falsa firma di Jacopo Nerito, discepolo di Gentile da Fabriano.

Due altri sportelli d'organo del Bastiani, che vi dipinse un' *Annunciata*, probabilmente provenienti dalla chiesa di Sant' Elena in Isola, sono

Lazzaro Bastiani: Il Presepio e quattro Santi nelle RR. Gallerie di Venezia.

nel depositorio dell'Accademia Veneta, ed hanno a tergo alcuni disegni a carbone, probabilmente di mano del maestro.

Finalmente una tavoletta di bel colorito, rappresentante l'*Annunciata*, del nostro pittore fu venduta in Inghilterra dal libraio Ongania.

Dipinse inoltre il Bastiani parecchie immagini della Madonna, tra le quali deve porsi la *Vergine dai begli occhi*, che era nell'ufficio dei Governatori *delle Entrade*, e fu creduta nel secolo XVIII di Giovanni Bellini. L'Edwards, però, nelle sue note private [1]), fin dall' anno 1807 scriveva come

[1]) Arch. di Stato, Direzione generale del Demanio, Ufficio Economato, Buste Edwards.

molti dubitassero che il quadro fosse del Bellini, credendolo piuttosto dei Vivarini. Ma il paesaggio caratteristico del fondo con le sue palme di forma singolare, il tipo del bambino quasi identico ai putti del dipinto di Murano, l'espressione dura e severa della Vergine e le dita delle mani con le falangi ossute e irrigidite non possono far dubitare che l'opera non sia del Bastiani. Un'altra sua Madonna, che si trova nel Museo di Verona, fu da lui ripetuta in una tavola, ora nel Museo di Venezia, dove è anche un altro dipinto rappresentante *San Cosma e Damiano e altri Santi*, che a noi sembra del Bastiani. Della sua scuola è invece, nello stesso Museo, una Madonna con la falsa firma di Cima di Conegliano. La signora Logan afferma di aver ve-

Lazzaro Bastiani: L' Annunziata nel Museo Civico di Venezia.

duto in Bari un quadro del Bastiani, intorno al quale non abbiamo alcuna notizia.

Fece anche il Bastiani due quadri mediocri, uno per la chiesa della Madonna del Torresino in Cittadella, e l'altro per la chiesa di Sant'Antonino di Venezia, che rappresentano lo stesso soggetto, *La Pietà*. Quest'ultimo, che il Cavalcaselle ritiene della prima giovinezza dell'artefice, sotto l'influenza del Mantegna, deve essere invece assegnato, per la rotondità delle pieghe e per certa morbidezza di colorito, alla seconda maniera di Lazzaro, e così pure la *Natività con quattro Santi* [1]), ora all'Accademia, specialmente se si consideri la proporzione delle figure troppo lunghe a paragone delle teste.

Se non al Bastiani a noi sembrano appartenere alla sua Scuola gli otto quadretti della chiesa veneziana di Sant' Alvise, che furono da alcuni ritenuti come una contraffazione moderna, e da altri critici autorevoli, come dal Ruskin, creduti invece della primissima giovinezza del Carpaccio, del quale alcuni portano la falsa firma. [2])

[1]) La *Natività* era nella chiesa di Sant'Elena in Isola.

[2]) Gli otto quadretti furono a quel che dice il Cicogna (*Iscrizioni* V, 624) acquistati nel 1842 dall'abate Fr. Drinzzo e collocati nella chiesa di Sant'Alvise.

Noi crediamo che questi otto quadretti adornassero un tempo il parapetto dell'organo della chiesa di Santa Maria delle Vergini, insieme con due tavole più grandi, che sono ora nel Museo Civico di Venezia e rappresentano una Adamo ed Eva accanto all'albero del Paradiso, l'altra l'Albero della Chiesa con ai lati il re David e la Sulamite.

Lazzaro Bastiani: L'Arcangelo Gabriele nel Museo Civico di Padova.

Le due tavole d'abete sono circondate da una stretta cornice non distaccata, ma tagliata nelle stesse tavole, formando ognuna con la cornice un solo pezzo, dal che si può arguire che dovessero essere adoperate come sportelli d'organo. Come abbiamo potuto rilevare dai documenti dell'Archivio, queste due tavole provengono dal convento veneziano di Santa Maria delle Vergini a Castello.

Ora il Cicogna, nelle sue *Iscrizioni Veneziane*, ci fa sapere che anche gli otto quadretti della chiesa di Sant'Alvise provengono dallo stesso convento delle Vergini. Sono parimenti dipinti su tavole di abete, le quali sono smussate tutt'intorno, per essere certamente innestate nel battitoio di una cornice o stipite, che insieme le univa per servire come parapetto dell'organo. Erano infatti molto in uso nelle antiche chiese veneziane gli organi con gli sportelli e i parapetti (*poggi*) dipinti con sacre istorie. Unendo insieme gli otto quadretti di Sant'Alvise, disponendoli come dovevano essere nel loro ordine originario, quattro da una parte e quattro dall'altra, troviamo una specie di parallelismo simbolico tra i fatti sacri rappresentati. Vediamoli:

1 *a* *Giacobbe e Rachele al Pozzo*

2 *a* *Ritrovamento di Giuseppe coi fratelli*

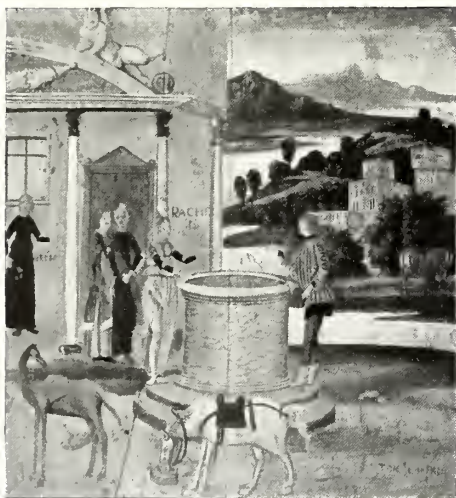
3 *a* *Il vitello d'oro*

4 *a* *La caduta di Gerico*

1 *b* *Salomone e la regina di Saba s' incontrano al fiume*

2 *b* *Ritorno di Tobiolo*

3 *b* *La povertà di Giobbe*

4 *b* *Il colosso dai piedi di argilla.*

1 *a*

2 *a*

3 *a*

4 *a*

Lo stile, la fattura, il disegno di questi otto quadri rivelano la mano dello stesso maestro, che eseguì i due sportelli dianzi descritti, così che sgorga naturale la ipotesi che i dieci dipinti, tutti eseguiti sulla medesima qualità di legno, dovessero formare insieme la decorazione dell' organo nella chiesa delle Vergini di Castello.

La signora Mary Logan scorge invece negli otto quadretti di Sant'Alvise i segni caratteristici dell'età barocca, e li crede probabilmente eseguiti da qualche monaca, tanto inesperta nell'arte della pittura, da far ricordare alla signora americana l'arte messicana degli Atzechi. Per noi sono documenti preziosi per la storia del costume veneziano nel secolo XV. Nei fondi l'architettura porta l'impronta del primo Rinascimento, e il paesaggio

1 *b* 2 *b*

3 *b* 4 *b*

dipinto con la caratteristica ingenuità del Bastiani è rallegrato da specchi d'acqua e occupato qua e là da alberetti di forma cilindrica un po' allungata a modo di alberi da presepio, che vogliono rappresentare pioppi, molto comuni nella campagna veneta. Ai pioppi si aggiunge anche qualche palma, rappresentata a guisa di pennello, nella solita forma tutta propria

del Bastiani, la cui maniera si palesa anche nella composizione e nell'aggruppamento delle figure. Ma le errate proporzioni delle figure e più ancora il modo infantile con cui sono ritratti gli animali, non ci permettono di attribuire questi dipinti al maestro, bensì a qualche allievo della sua bottega. Queste opere si collegano più specialmente all'arte industriale, e sono con molta probabilità uscite dal pennello di uno di quei numerosi pittori

Lazzaro Bastiani: Il quadro del Cavallo nella Galleria Mielhke di Vienna.

veneziani, che si adoperavano ad ornare cassoni, insegne, targhe, scudi ecc. Non è necessario pensare, come il Ruskin, che questi quadri sieno del Carpaccio fanciullo: sono probabilmente di uno dei nipoti del Bastiani, Simone o Alvise o Cristoforo, pur essi pittori, ma che si contentarono di rimanere alle falde dell'alto monte dell'arte.

E dalla bottega del Bastiani è uscito, a nostro avviso, anche il quadro attribuito al Carpaccio: *Il duca di Ferrara accolto sulla Piazzetta dal doge Agostino Barbarigo nell' anno 1488* [1]). Dipinto con pennello men timido

[1]) Recentemente questo quadro è stato regalato al Museo Civico di Venezia dal principe Giovanni di Liechtenstein.

Adamo ed Eva e l'Albero del Paradiso.
Bottega di Lazzaro Bastiani nel Museo Civico di Venezia.

Il re Davide e la Sulamite e l'Albero della Chiesa.
Bottega di Lazzaro Bastiani.

che quello di Lazzaro, con le pieghe meno dure, con colorito più vivace, non parrà soverchiamente arrischiato pensare che intorno ad esso possa aver lavorato anche il giovane Carpaccio, il quale già nello studio del maestro avrà incominciato a rivelare le sue doti eminenti.

Ci sembra invece di Lazzaro un altro quadro assegnato pure al Carpaccio. La scena è in aperta campagna, fuori delle mura d'una città o d'un castello. Due giovani nobili, circondati da altri compagni, guardano un ca-

Ricevimento del Duca di Ferrara. — Bottega di Lazzaro Bastiani.

vallo, tenuto da staffieri e scudieri. Parrebbe dovesse trattarsi della vendita di un cavallo, ma forse il quadro rappresenta un particolare avvenimento a noi sconosciuto, come ci fa supporre la figura di uno scudiero, con in mano una croce dinanzi alla testa del destriero, che sembra nitrire con le labbra aperte e le narici dilatate. Il dipinto si ammira nella Galleria Mithke di Vienna, ed è anche questo un documento importantissimo dei costumi del tempo.

Così dalla modesta bottega del Bastiani uscivano i segni precursori di quell'arte, che sarà portata a grandi altezze dal Carpaccio. Nel quadro che mostra l'incontro del duca di Ferrara con il doge Barbarigo, vi è già l'intendimento di rappresentare le feste magnifiche tra gli splendidi monumenti di Venezia: nell'altro dipinto del cavallo, che è forse in ordine di tempo il primo quadro di genere della scuola veneta, l'artefice ritrae una scena di costumi domestici con l'evidenza di un novellatore. Se in questi primi saggi l'arte non è perfetta, vi regna però quell'intima poesia della vita veneziana, che fa già presentire l'avvicinarsi di Vettore Carpaccio.

Sparsi nelle Gallerie sotto la designazione d'ignota scuola veneta si trovano ancora molti quadri nei quali possiamo riconoscere l'influenza di Lazzaro e che vogliamo attribuire alla sua Scuola, per esempio una *Natività* nella R. Galleria di Stoccarda.

Scuola di Lazzaro Bastiani. — La Natività nel Museo Reale di Stoccarda.

Lazzaro Bastiani: Madonna nella Chiesa del Redentore in Venezia.

APPENDICE AL CAPITOLO I.

DOCUMENTI.

LA FAMIGLIA BASTIANI.

MARCO BASTIANI.

[1]) 1435. 31 Augusti — Testam..... Ego Petrus quondam Antonij pictor de confinio santi Leonis..... Testis: Ser Marchus filius ser Jacobi Bastian pictor de confinio Sancti Leonis — (Archivio di Stato. S. N. Gruato Nicolò. B.ª 576. N.º 454).

[2]) 1440. 22 Julij — Domina Isabetta relicta ser Petrj pictoris et nunc uxor ser Marci de Ventura a Volta de confinio sancti Leonis..... Testis: Ser Marcus Bastiano ser Jacobi de confinio sancti Leonis..... — (Ibid. Cancelleria Inferiore. Franciscus ab Helmis. B. 74 Prot. XVIII a Carte 181 tergo).

[3]) 1447. 15 Junij — Testam..... Ego Lucas quondam ser Georgij fenestrarius de confinio sancti Leonis..... Testis: Ser Marcus Bastian filius ser Jacobi pictor de confinio sancti Leonis. — (Ibid. Sez. Not. Gambaro Antonio. B.ª 559).

[4]) 1454. 24 Julij — Testam..... Quapropter Elena relicta Antonij a Cencibus tertij ordinis sancti Francisci de confinio sancti Leonis. — Testis: Marcus Bastiani condam ser Jacobi sancti Leonis. — (Ibid. S. N. Christiano Anastasio. B.ª 464. prot. carte 72).

[5]) 1457. 7 Maij — Testam..... Ego Lucas quondam Georgij fenestrarius de confinio sancti Leonis..... Testes: Ser Marcus, quondam ser Bastiani pictor, ser Ludovicus filius soprascripti ser Marci. — (Ibid. S. N. Natale Colonna. B.ª 360. Protocollo).

[6]) 1457. 22 Junij — Test..... Ego Marcus condam Jacobi Bastiano de confinio sancti Leonis..... volo meos fidei commissarios ser *Lazarum quondam Jacobi Bastiano fratrem meum.....* et meos filios ad presens magnos..... dimitto unam vestam de veluto cremexino Marie filie mee..... Item volo et esse volo ac dimitto quod *Marta de genere Tartarorum sclava mea* servet dictos filios meos sex annos et post dictum tempus remaneat libera francha et expedita ab omni onere seu iugo servitutis..... Et si dicti filii mei non tenerent seu non observarent dictam Martam honestam seu non facerent ei bonam compagniam tunc mei comissarij teneantur dictam sclavam ab eis removere et eam servire facere aliis filiis parvis qui facerent ei bonam companiam. Item volo..... quod Andriana et Marina sorores mee habeant ducatos decem..... (Codicillo)..... quod habeat filia mea ducatos mille quingenti..... quod Marta sit induta a capite..... (A tergo)..... Testamentum magistri Marci quondam ser Jacobi Sebastiano pictoris sancti Leonis. — (Ibid. S. N. Marsilio Antonio. B.ª 1211. N.º 787).

[7]) 1463. 21 Augusti — Ego Stephanus quondam Nicolai credentiarius de confinio sancti Leonis..... Et mi Marcho Bastian pentor fui testimonio. (Ibid. S. N. Natale Colonna. B.ª 360. Prot. 119).

[8]) 1468. 20 Julij — Test..... Ego Blancha Domicella filia quondam ser Silvestri Polle olim patroni navis de confinio sancti Vitalis..... Testis: Ser Marcus Bastiani pictor sancti Leonis. — (Ibid. S. N. Natale Colonna. B.ª 360. Prot. 145).

[9]) 1468. 30 Julij — Test.... Ego Brigida relicta quondam ser Silvestri Polo olim patroni navis de confinio sancti Vitalis.... Testis: Ser Marcus Bastiani pictor sancti Leonis. — (Ibid. S. N. Natale Colona. B.ª 360. N.º 20).

[10]) 1470. 28 Maij — Test..... Ego Catherina uxor ser Salvi de Cipro marinai..... Item volo..... quod..... commissarij mei faciant sibi solvi a Marco pictore, de confinio sancti Leonis..... Testis: Anthonius de Vincentibus pictor sancti Apolinaris. — (Ibid. Sez. Not. Pietro de Rubeis. B. 870).

[11]) 1472. — Magistro Marcho depentor..... de aver per horo so manifatura de farme uno stendardo over penon..... ducati 10 ½. — (Ibid. Sc. gr. San Marco. Commissaria Zaccaria Giustinian).

[12]) 1473. 22 Aprilis — Test.... Ego Christophorus de Monte quondam ser Martini Zuponarius de confinio sancti Leonis.... Testis: Ser Marcus quondam Jacobi pictor et cultrarius de confinio sancte Justine. — (Ibid. S. Not. Giuseppe de Moisis. B. 727).

[13]) 1474. 20 octobris — Test..... Ego Diana filia ser Francisci Nigro de Venetiis et uxor ser Victoris Testa varotari de confinio sancti Leonis..... Testes: Mi Marcho Bastian testes scripsi. Mi Nicholo Squalamanzo testes scripsi. Ego Philippus Trioli Venetiarum notarius..... complevi et roboravi. Et vero quod ita sunt testes..... ser Nicholaus Squalamanzo Intaljator lignaminis et ser Marcus Bastiani pictor cortinarum ambo de dicto confinio sancti Leonis. — (Ibid. S. N. Trioli Filippo, Protocollo).

[14]) 1474. 20 Octobris — Test..... Diana Negro. Testes: ser Nicolaus Squalamanzo incisor lignaminis et ser Marcus a Cortinis ambo de confinio sancti Leonis. — (Ibid. Sez. Not. Trioli Filippo. B. N. 974. Cedula).

[15]) 1480. 22 Maggio — La scuola grande di San Marco fa contratto con « magistro Marcho Bastian depentor a San Lio » per eseguire il « penelo del guardian de mattin » per il prezzo de ducati 40 a 50. — (Ibid. Scuola Grande San Marco, not.º s. n. dall'anno 1428 al 1503).

[16]) 1489. 3 Gennaio — « Muore magistro Marcho Sabastian pentor...... fo sepelido a San Zuanne Pollo..... » — (Ibid. Scuola Grande della Carità — Ordinario delle successioni delli Guardiani e fratelli morti dall'anno 1450 al 1545).

Simon Bastiani.

17) 1457. 8 novembris..... Ego Franciscus pictor quondam Jacobi de confinio sancti Benedicti cum meis heredibus et successoribus tibi Rine olim filie Johannis Blancho de Telexio uxori mee dilecte..... Testis: Ser Simon filius ser Marci Bastiano pictor (Arch. St. Cancelleria Inferiore. — Atti Natale Colona. Busta 62. Protocollo pag. 1ª).

18) 1459. 22 Maij — Test..... Ego presbiter Julianus de Charintia cantor seu tenorista ecclesia sancti Marci de confinio sanctorum Apostolorum..... Testes: Simon filius ser marci bastiano pictor. — (Ibid. Sez. Not. Natale Colona. Busta 360. prot.).

19) 1459. 8 augusti — Test...... Ego Antonius olim filius ser Ogolini de confinio sancti Appolinaris..... Testis: Simon Bastiano filius ser Marci pictor. — (Ibid. Sez. Not. Natale Colona. B.ª 360).

20) 1459. 4 septembris — Ego Cristoforus quondam ser Antonij Enzo de confinio sancti Leonis..... Testes: Magister Marcus Bastiano pictor, Simon suus filius. — (Ibid. S. N. Natale Colona. B.ª 360).

21) 1467. 4 Julij — Test...... Ego Andriola filia ser Christofori de Lodi et uxor Antonij Johanis veludarij de confinio sancti Silvestri..... Testes: Dominicus Saracho olim ser Jachobi de confinio sancti Nicolai de mendigolis. — Simon quondam Marci curtinaris de contracta sancti augustini. — (Ibid. Sez. Not. Grasselli Antonio. B.ª 508. N.º 16).

22) 1460. 15 Decembris — Test..... Ego Iohana uxor ser Benedicti quondam Petri de Brixia de confinio sancti Eustachij; Testis: ser Simon filius ser Marci Bastianj pictor sancti Leonis. — (Ibid. Sez. Not. Natale Colona. B.ª 360. prot. 130).

23) 1467. 1 Julij — Test..... Ego Lena de Pattruich de tertio ordine minorum relicta Alegreti magistri et olim filia ser demetrij Nariesco sclavoni de confinio sanctorum Apostolorum de Venetijs..... Testes: Simon olim filius Marci curtinarius de contracta sancti Augustini. Dominicus Saracho olim ser Jacobi curtinarius de confinio sancti Nicolai. — (Ibid. Sez. Not. Grasselli Antonio. Busta 508. N.º 89).

24) 1467. 10 Decembris — Test..... Quapropter ego Malgarita uxor Augusti Marangoni de contrata sancti Silvestri..... Testes: Franciscus filius magistri Alberti pictoris de parochia sancti Salvatoris. Simon quondam Marci pictor de confinio sancti Augustini. — (Ibid. Sez. Not. Grasselli Antonio. B.ª 508. N.º 137).

25) 1471. 28 Aprilis — Carta di sicurtà fatta da « Jacobus Johannis de Lusia », marinaio a Chiara di Giovanni Brandolin marinaio..... Testis: Simon Marci pictor de confinio sancti Augustini. — (Ibid. Sez. Not. Cancelleria inferiore. Atti Antonio de Grasselis c. 4. B. 99).

26) 1473. 25 Maij — Test..... Nobilis Domina Francischina relicta Nobilis viri D.ⁱ Danielis Lauredano de confinio sancti Silvestri..... Testis: Ser Simon quondam ser Marci pictor de confinio Sancti Silvestri. — (Ibid. S. N., Grassolario Bartolomeo. B. 481. N.º 378).

27) 1474 (?). 27 Januarij — Test..... Elena Lauredano. Testis: Simon de Marcho depentor. — (Ibid. Sez. Nat. Cortesi Policreto B.ª 887. N.º 18)

Alvise Bastiani.

28) 1457. 7 Maij — Testes: Ser Marcus quondam ser Bastiani pictor, ser Ludovicus filius supradicti ser Marci.

29) 1459. 30 Junij — Testes ser Alvisius Bastiano filius ser Marci pictor — Magister Leonardus Scalamanzo intagliator quondam ser Dimitri — ambo sancti Leonis. — (Ibid. Sez. Not. Colonna Natale. B.ª 360).

30) 1459. 1 Augusti — Testes magister Leonardus Scalamanzo quondam ser Dimitry, Alvisius filius ser Marci Bastiano pictor, ambo sancti Leonis. — Ibid. Natale Colona. B. 360. Prot.).

31) 1459. 2 Augusti — Testes: ser Alvisius Benzon fenestrarius, ser Alvisius pictor ser Marci Bastiano. — (Ibid. Natale Colonna. B. 360. Prot.).

32) 1459. 12 Septembris — Test..... Ego Zacharias de Comitibus quondam ser Christofori de confinio sancte Agathe..... Testis: Ser Alvisius filius ser Marci Bastiano pictor ambo sancti Leonis. — (Ibid. Sez. Not. Natale Colona. B. 360).

33) 1459. 17 Septembris — Test..... Ego Chataruzia relicta magistri Luce finestrarij de confinio sancti Leonis. Testes: magister Nicolaus Scalamanzo quondam ser Demitrj..... Alvisius filius ser Marci Bastiano pictor. — Ibid. Sez. Not. Natale Colona. B. N. 360. prot.).

34) 1459. 12 Decembris..... Testes: magister Thomasius barbitonsor quondam ser Pense, ser Alvisius Bastiano predicti ser Marci pictor. — (Ibid. N. S. Natale Colona. B. 360. prot.).

35) 1485. 2 Novembre — Test..... « Domina Franceschina filia quondam ser Joanis de Varisco et uxor ser Georgij Zoia (quondam ser Balbi pictor) habitatrix in confinio sancte Justine.... ordinavit.... Testis: Alvixio Sebastiano pictore in plathea Sancti Marci filius quondam ser Marci..... — (Ibid. Manimorte, San Zaccaria. B.ª 7, N.º 3 cte 78).

36) 1489, 20 Septembris — Ego Laurentia uxor ser Georgii sutoris de confinio sancti Severi. Testes: io Alluise Bastiani fo de ser Marcho fo presente testimonio sotoscrisi. — (Ibid. Sez. Not. Stella Lorenzo. B. 877. N.º 886).

37) *a* 1511, 17 decembris -- (Ex margine). — Marcus Lauredanus advocator comunis in XLᵗᵃ. — Franciscus filius Aloisij Bastiani pictoris de contracta sancti Luce. Paula uxor Magistri Alexandri a Lyris de contracta predicta sancti Luce absentes contra quos tamen per antescriptum dominum advocatorem et officium suum processum fuit et est in contrascripto Consilio de XL ex eo quod dictus Franciscus fuerit tantae inauditae et diabolicae audatiae et detestandae lasciviae, et non contentus et carnaliter pluries se immiscuerit cum Paula uxore Alexandri de Lyris de contracta sancti Lucae adulterium secum committendo..... — (Ibid. Avogaria di Comun. Raspe 21. Parte II. Carte 37).

38) 1512. 12 Gennaio — Essendo comparso nell'albergo nostro della Scuola Grande della Carità, Domenico Ciprian insieme con ser Alvise Bastian depentor sta a San Luca in una casa della schuolla..... et rechedendo, che li piaqui de voler consentir la permuttation vuol far i ditti ser Alvise Bastian e ser Steffano dalla Violla delle loro case perche a ser Alvise Bastian depentor fa per lui la casa de biri per esser luogo ampio et largo per el sugar delle sue depenture, et a ser Steffano li son fatti chomodo esser per el suo mistier appresso rialto, e san Marcho, et havendo ben inteso la sua richiesta l'anderà parte..... che i detti possino permuttar le sue Case. ... — (Ibid. Scuola grande della Carità, not. 254).

Cristoforo Bastiani.

[39]) 1494. (5) 27 Jannarij — Test..... ego Katarina Camisere uxor magistri Cristofori quondam Alvisij Bastiani pictoris de contrata sancti Apollinaris..... volo sepeliri ad sanctum Joannem et paulum in archis viri mei..... — (Ibid. S. N. Gio. Ant. Mondo. B.ª 742. N.º 5).

Paolo Bastiani.

[40]) 1464, 4 Novembris — Test..... Ego Nicolosa uxor ser Johannis credenzarij quondam alterius ser Johannis de confinio sancti Leonis. Testis: Ego presbiter Paulus filius ser Marci Bastiano nunc clericus testis subscripsi. — (Ibid. Natale Colona B.ª N. 360 prot. N. 17).

[41]) 1470. 27 Augusti — Testis: Dominus presbiter Paulus Bastianus mansonarius in Ecclesia sanctorum Appostolorum. — (Ibid. Canc Inf. Franc. ab Helmis. B. 73).

[42]) 1467, 20 Marzo — Testis « Ego Paulus filius Sebastiani pictoris clericus Sancte Marie ». — (Ibid. Cancellaria Inferior. Atti Avanzo Nicolò B. 7).

[43]) 1478 (9) 11 Jannuarij — Test..... Ego Barbarella relicta ser Angeli de Brocardo de confinio sancti Geminiani. Testes: Ego presbiter Paulus Bastiano titulatus in ecclesia sancti Juliani testis subscripsi. — (Ibid. S. N. Veciis de Bartolomeo. B.ª 1040, N.º 16).

[44]) Supplica al Consiglio dei X. — Magnificis et excellentissimis dominis capitibus excelsi consilij.... et sociorum Deputatorum ad gubernationem scolae beatissimi et gloriosissimi confessoris sancti Rochi in Ecclesia Sancti Juliani...... el dito misser lo piovan insieme con pre Zuan Marco di Vechj, che fo coadiuttor al zudega de proprio per falsario condanado et bandizado in perpetuo de Veniesia per el conseio di quaranta et con pre Polo Bastian homo leziero et de mala sorte e volunta prete de essa giesia: se hano fatto una pensata..... Et per adimpli el loro desiderio hano tolto el mezo et guida de questa cossa Antonio di Negri, el qual e parente del ditto pre Polo Bastian: et pratichadu ocultamente la cossa con alguni de li ditti disciplinarij (flagellanti)..... et hieri che fu zorno de nostra dona, per li nostri ordeni non ordenado de far capitolo, el ditto Antonio di Negri con el ditto pre Polo Bastian perche pre Zuan Marco estato messo in camera per altre soe non bone opere..... Antonio di Negri chavo fuora de manega el foio notato per lezerlo tuta via pre Polo Bastian ordenando che ognun sentasse et taxesse...... Vogliando pur el ditto Antonio de Negri comenzar a lezer el governador per obviar a tal enorme et inaudita cossa se fexe avanti tolse el foio de man di Antonio de Negri. El che fatto pre Polo Bastian che per avanti haveva più volte publice manaxato de taiar camixe, per non voler far i ditti dela bancha a suo modo desnudò davanti l'altar una spada, et meno plusor colpi verso quelli che li se trovava et etiam verso Alvixe Bastian suo carnal fradello, el qual e uno de li compagni de la bancha. Et etiam per ordene dato uno deli desciplinarij chiamato Alvixe barbier, principal capo de la ditta dissension, snudò una spada menando con quella insieme el ditto pre Polo Bastian. Ma el signor nostro Dio e nostra dona benedetta non volse che algun fosse guasto non havendo i compagni de la bancha alguna cossa da defenderse. Dei qual uno Alvise Bastian soprascritto fu afferato da alguni deli disciplinarij et butado violenter fuora de la porta strazandoli el collo et li pani da dosso: per non li haver lassato exeguir la loro mala voluntà et proposito..... Firmato da 14 Flaggellanti e due confratelli ordinarii. — (Ibid. Capi del Consiglio dei Dieci. Suppliche 1472-1594. B.ª 1).

[45]) 1484. 21 Octobris — Necessarium est...... quod ad tolendum de medio omnem causam disordinis, odij et rancoris inter homines scolarum batutorum..... quod de cetero in officiis albergi quatuor scolarum batutorum huius civitatis, nec non et scole sancti Rochi non possint uno et eodem tempore esse in officio illi qui coniuncti forent simul aliquo gradu talis parentelle..... (Ibid. Consiglio dei Dieci. Misti n.º 22 anni 1484-1488. carte 74^to^).

[46]) Desceplinarij che se battono. (Fra questi occorrono anche:) Francexo de Monsera stampidor, Jeronimo de Domenego depentor, Lunardo di Chorali toschan, Rado di Francesco dai ochiali. (Sulla seconda lista occorrono questi nomi) Ser Polo damante christaler, ser Jacomo Falcon orexe, ser Thomaxo Bragadin pentor, ser Stefano de Jacomo orexe.

Lazzaro Bastiani.

[47]) 1449. 5 Aprilis — Test..... Ego Doratia relicta Laurentij merciarij de confinio sancti Leonis..... Testis: Lazarus pictor condam Sabastiani de confinio sancti Leonis testis. — (Ibid. S. N. Cristiano Anastasio. B. 464).

[48]) 1456, 18 novembris — .....Jo Zuane de Jacomo Trivixano de confin de san Pantalon.... Item constituisso mie fidel comessari mio barba Marcho depentor del confin de san Lio e mio barba Lazaro depentor del confin de san Rafael..... — (Ibid. Testamenti notaio Davanzago Andrea. Busta n.º 368).

[49]) 1460. 4 Dicembris — .....Dedimus magistro Lazaro pictori pro parte palle fiende videlicet depingende pro capella nostrij Commissi Lij. s. X. (S. Samuel). — 1461. Seguono altri pagamenti a maestro Lazzaro Sebastiani. (Ibid. Proc. S. Marco Misti. B.ª 196.

[50]) 1462. 21 novembris — Testamento de mi Chiara Badcer fia de misser Michiel de confin de santa Margarita..... presentibus...... magistro Lazaro Bastiano pictor de contracta sancti Rafaelis. — (Ibid. Miscellanea notai diversi. Testamenti. Busta n.º 26. Testamento 2159).

[51]) 1468. 18 Februarij — a Lazaro Bastiano...... pro ornata capele Sancti Samuels..... et hoc pingendo unam palam portavit ipse ducatos triginta. Val. L. 111. (Ibid. Proc. S. Marco Misti. B.ª 196).

[52]) 1470 (69 m. v.) 7 Gennajo..... chel se dovese far alcuni telleri in la nostra scuola e de queli solamente sia sta da principio a 3 e de quelli anotadi i pacti e condition come ne li nostri libri apar et alora de le concluxion di altri maestri quali hano principiado fose tractado mercado e pacti cum maistro Lazaro Sabastian penctor el qual perche alora non fo posto in scriptura et el dicto mistro Lazaro hebi rechiesto dicta opera esserli dada come li fu promeso et consultada fra noi officiali tal caxon l'hebi preso provision e debito de dar principio al dicto teler. Et per la sufficientia del dicto maistro Lazaro convegnir cum quello, perho in execucion de la dicta parte e per perficer tal opera.

Nui gabriel Zilberti guardian Grando e compagni cum el dicto maistro Lazaro siamo convegnudi e rimasti dacordo chel debi far el teler el qual e in do campi sopra et proximo al volto de la scalla ne li qual el debi depenzer l'instoria de David secondo el desegno die far de tal instoria el qual visto se possi per nui azonzer e detrazer al parer nostro prima chel nebi dado principio sopra dicto teller e di lavorar quelli a tutte sue spexe de colori, ori azuri et ogni altra cosa sopra dicti telleri acadese i qual colori et oro debano esser in tutta perfection..... e die haver per pagamento et precio rata per rata quelo die haver mistro Jacomo Belin del suo mexurando pe per pe e paso per paso intendando che dicto mistro Lazaro non possi mai astrenzer la scuola a darli denari per dicta caxon..... (Scuola grande di S. Marco nel 1428 al 1503). G. P. Molmenti Arch. Venet..... XXXVI. P. 1. pag. 228.

53) 1470. 18 Aprilis — Matheus Limone calefatus de Cataro habitans Venetiis..... Comissarios aut huius mei testamenti instituo et esse volo...... et ser Lazarum Bastiani pictorem...... — (Ibid. Testamenti Grasolario Bartolomeo. Busta n.° 481. Testamento 621).

54) 1470 (?) Ser Lazaro de Bastian depentor (Manigola della Scuola di San Girolamo. Museo Correr M. SS. Cicogna N.° 2113).

55) 1473. 28 Aprile — (Lettera ricevuta il 25 Giugno). « Pera. A mjo chugnado ser Nicholo Gruatto..... Apresso andatte da Lazaro Bastian che stano sopra el champo di San Polo che cusi li schrivo a luj e fateme far uno quadreto grando come mezo foio de charta di pizolj con la figura de misser Jesu Christo che siano belo chome li schrivo a luj o se per chaxo che Idio el guarda el fusse morto over lo nol volese far, andate da Ziane belino e mostratelj el mio e ditege il volio a quel modo chome stano quelo con quela soaza d'oro polita e bela e di questo non falite..... Ant. di Choradi.

56) 1474. 25 Luglio — Ser Ant. di Choradi mio chugnado..... de dar per contadi a maistro lazaro bastian per uno quadro con la figura de messer Gesù Cristo. G. 6. — (Ibid. Sc. G. della Misericordia, B.ª 23 Commissaria Bart. Gruato).

57) 1470, 24 decembris — Nos Petrus Bernardus quondam magistri domini Petri judex arbiter et arbitrator ac consanguineus..... Testis: Magister Lazarus Sebastianus pictor. — (Ibid. Cancelleria Inferiore. Nodaro Maza Marco. Busta n.° 123. Sentenza a carte 78).

58) 1476. 7 Augusti — Ser Lazarus Bastian pictor quondam ser Jacobi sancti Raffaelis. — (Ibid. S. N. Cancellaria Inferior. Atti Bono Francesco, protocollo).

59) 1478. 7 octobris — Test..... Dona Isabetta relicta ser Antonij de Fior de contrata sancti Rafaelis..... constituo et esse volo meos fidei comissarios et executores huius mei testamenti..... et magistrum Lazarum pictorem de contrata sancti Raphalis pro minori parte..... — (Ibid. Testamenti notaio Quagliano Leonardo. Busta n.° 825. Testamento 103).

60) 1482. 22 Novembris — Magistro Lazaro Bastian pintor de contracta Sancte Margarite....., è presente al testamento di Chiara Badoer di Michiele abitante a Santa Margherita. — (Ibid. Sez. Not. Miscellanea testamenti. Cassa II. Cassella 6, filza 1).

61) 1490. 27 Augusti — Test..... Victorella relicta ser Joannis de Balao piscatoris de confinio sancti Nicolai..... instituo meos fidelles commissarios..... et magistrum Lazarum Bastiano pictorem..... — (Ibid. Testamenti notaio Roveda Limon. Busta n.° 848. Testamento 83).

62) 1493. 25 novembrio — Fu eletto pre Sebastian de maistro Lazaro depentor de S. Rafael..... — (Ibid. Scuola grande della Carità. Notatorio n.° 253 a carte 20).

63) 1493. 1 zener — ..... el qual fu mexo in chambio de ser Sebastian de maistro Lazaro depentor. — (Ibid. Scuola gr. della Carità. Notatorio n.° 253 a carte 20 tergo).

64) 1502. 30 Maggio — .... dona Jacomina filia quondam ser Rimondi Pergamensis, et relicta quondam ser Nicolini Mediolanensis. Testes Jurati: Magister Lazarus de Sebastianis pictor de confinio Sancti Nicolaj. Magister Constantinus, pictor de confinio Sancte Margarite. — (Ibid. Canc. Inf. Atti Bugotichius Biaggio. B. 28. Protocollo C.ta 17to).

65) 1494. 1 Giugno — contadi da ser Lazaro Bastian pentor per parte de promesse fexe alla schuola ducati 10. — (Ibid. Scuola Grande S. Marco. B.ª 82 giornaletto de Vichari).

66) 1498. 25 Agosto — Terminatio sive sententia ser Paulj sculptoris et Joanis eius cognati.... ipse, partes concordes alligunt prudentes viros ser Lazarum Sebastiano pictorem quondam ser Jacobi de confinio sancti Raphaelis et ser Guariscum condam Viviani sculptorem de confinio sancti Pauli tamquam suos communes amicos ad videndum..... et appreciandum et sententiandum ipsam palam. — (Ibid. S. N. Canc.ria Inf.re Atti Battallis Pietro B. 28).

67) 1498. 25 Agosto — Prudentes viri dominus Lazarus Sebastiano pictor quondam ser Jacobi de confinio Sancti Rafaelis et ser Guariscus quondam ser Viviani sculptor..... Iudices, inter ser Paulum sculptorem et ser Joanem eius cognatum ex parte una: Et dominum Constancium quondam ser Pauli de villa alta. Et ser Meneginum quondam ser Andree de Recio..... (Cancellaria Inferior. Atti Battallis Pietro B. 28).

68) 1498. 2 Octobris — Test..... Ego Angela relicta de ultimo leto sir Petri Ravagnani de confinio ad presens Raphaelis Venetiarum.... Testes: Jo Lazaro Bastian depentor testis subscripsi (Autografo). Jo Piero fo de ser Zuane Fero testis subscripsi. Repetizione del Notaio: Testis. Ser Lazarus Bastiano pictor quondam ser Jacobi de dicto confinio. — (Ibid. S. N. Cavanis Bernardo B. 270. N.° 97).

69) Ferrara — Archivio Notarile (Anno 1499. Ind. 1ª) 21 Martij. — Conducta pro pictura Triune facta per Magistrum Blasium Rosettum. Cum sit...... picturari facere in Triuna...... Magister Blasius Rosettus Ingegnerius...... pingi facere et seu picturam construi facere in termina...... cum figuris novem, vasis, capitelis et aliis necessariis ad musaicum fictitium in auro omnibus suis expensis, per duos peritos et sufficientes magistros in arte, videlicet peritum (..... manca). Muntensem compatrem Nicholaj ipsius Magistri Blasij filium (debe essere filij, et peritum Laurentium Costam de bononia una cum Magistro Nicholao de Pise habitatore in domo Magistri Fini..... Hoc pacto inter eas partes instrumento et solemni stipulatione firmato, quod figure faciende in ea triuna juxta dictum designum sint et esse debeant equivalentes et illius sufficientie que reperientur esse due figure faciende et fabrichande in eo episcopatu, unam videlicet manu magistri Bonfazini pictoris, et alia Magistri Lazari pictoris, arbitrande et pro ut extiment dicte partes agentes cum contentamento ut arbitrentur et judicentur per magistrum providum Andrea Mantegnam. — L. N. CITTADELLA, *Documenti ed Illustrazioni risg. la storia artistica Ferrarese*. 1868, pag. 74.

70) 1500. 14 Gennaio — ..... Venetiis Actum in domo habitationis..... in confinio Sancti Pauli sita presentibus testibus Ser Sabastiano pictore quondam ser Jacobi de confinio Sancti Rafaelis. Et ser Jacobo quondam Johannis mercatore Toscano in rivo alto. Et ser Paulo de Cremona aurifice de Regazonibus de Cremona filio quondam ser Tome notis et rogatis fidem facient..... (Arch. St. Canc. Inf. Atti Bonetti Zanetto B. 29).

71) 1505. XI Iulij — ...... La Ill.ma Signoria de Venetia, da et conciede a far lopera di tre stendardi grandi per la piaza de san Marco a maistro *Lazaro Sabastian*, et Benedetto Diana pictori, i qual siano obligati simul et insolidum ad far a perfection ultima et compimento de dicti stendardi cum pacti, modi, et condition qui sotto notadi et contenuti. Et primo.

La prefata Ill.ma Signoria promette a dar ali dicti maistri el cendado cuxido per dicti tre stendardi. Cadaun dei qual habia ad esser de longeza braza diexe octo et largo tele tredexe. Promesse etiam dar tuto loro che intrara nel dorar de i dicti tre stendardi et dar anchora tuto lazuro che in quelli metter accadera..... Et per premio satisfaction, et mercede de lopera di dicti stendardi la Ill.ma Signoria promette dar ad maistro *Lazaro* et Benedecto predicti ducati duxento et diexe per cadauno de dicti stendardi, che monta in summa ducati seicento e trenta: i qual danarj promette dargeli de tempore in tempus, et a di per di, secundo che accadera..... essendo obligati i dicti dorar i pomi, o sia croce che se hanno a metter sopra le antene de dicti stendardj senza premio alcuno..... — (Ibid. Notatorio. Collegio. Registro n.º 23. Carte 149).

[72]) 1508. 11 Decembre — Ser Lazaro Bastian, ser Vettor Scarpaza et ser Vethor de Mathio per nominati da ser Zuan Bellin depentori constituidi alla presentia dei magnifici Signori m. Caroso da cha da pexaro m. Zuan Zentani, m. Maria Gritti et m. Alvise Zanudo provedadori al sal come deputadi electi dipentori a veder quello pol voler la pictura facta sopra la faza del fontego de Thodeschi el facta per maistro Zorzi da Castelfranco, et durati dachordo dixero a giuditio et parer suo meritar el dicto maistro per dicta pictura ducati cento et cinquanta in tutto. (Magistrato del Sale anno 1491-1529: 1505-1514). Ab. Gius. Cadorin nelle Memorie originali italiane rig. le belle Arti. Bologna, 1840. Serie III, pag. 90).

[73]) Cuiti fati ai sotto schritti et primo..... Ser Lazaro Sabastian depentor a San Rafael per mezo la porta della giexia, miser lo piovan e preti de san Rafael adi 7 marzo 1512, chiama miser lo piovan et preti della giexia de san Rafael per i suo confini. — (Arch. di Stato. Quattro ministeriali. Stride e Chiamori. Registro n.º 87. Carte 194 t).

[74]) 1512 — Ser Lazaro Bastian pentor a san Rafael mori. — (Ibid. Scuola Grande di San Marco. Reg. (1507) n.º 5).

FIGLI DI LAZZARO BASTIANI.

[75]) 1509. 27 marzo — In execution de uno comandamento de li ezelentissimi signori chapi del conseio de X..... ha fatto le elezion di X novize donzelle fie di fradeli nostri veneziani.... domina Faustina fia de ser Sabastian de Jacomo depentor.... — (Ibid. Scuola gr. della Carità. Notatorio n.º 253 a carte 99).

[76]) 1509. — Paga di Gennaro et Febbraro. All'anno ducati 40. Vincenzo dal Musaico..... ducati 6 grossi, 16.

[77]) 1508. — Libro di Paghe N.º 9, pag. 362. Vincentius Sebastiani a Musaico habere debeat pro paga sex mensium ratione ducatorum quinquaginta in anno, ducatos 25 (G. Saccardo: Les Mosaïques de Saint Marc, pag. 187 et 288).

[78]) 1512. 18 Marzo — Accedit de hessendo uno maistro Vincenzo lavorava di musaico in chiexia di San Marco quale fece quella Santa Tecla erra bon Maistro su certo soler che si lavora in chiexia zercha horra di nona una tavola li vene a mancho cascho vixe do horre e morite fo gran pechado e cossa più non accaduta in ditta chiexia et perho ne ho voluto far nota. — (Diarii di Marin Sanudo vol. 15. C. 12 tergo).

[79]) 1513. 9 Julij — Test.... Ego Apolonia relicta quondam ser Jacobi Tinto de confinio sancti Gervasij Venetiarum.... Testis: Jo Vincenzo di Sebastiani chondan misier Lazaro son sta testimonio zurado e pregado de questo testamento ordenado de propria bocha de la sopradita madona Polonia. — (Arch. St. Sez. Not. De Bossis Gerolamo. B. 10 N.º 27).

[80]) 1474. 15 Januaris — Test..... Ego Lucia consors magistri Joannis Vincentij de confinio sancti Silvestri.... Testes: Jo Domenego Saracho depentor testis zurado subscripsi. Jo Zuane de Lazaro depentor testis zurado subscripsi. — (Arch. St. Sez. Not. Corruccio Vescuncio. B. 735. N.º 295).

[81]) 1471. 21 Settembre — Infrascripti fecerunt se scribi ad probam Juvenum portantium bussulos albos in maiori Consilio. Jacobis filius Lazari Bastianj pictoris. Aloysius pictoris lapicide qui servit in maiori consilio ad portandos bussulos. Aluisius filius Mathei Incisorij qui diu servivit in maiori consilio. Ludovicus Gyrardus Andree Aurificis, Lucas Blanco Mathei intaiatoris. — (Ibid. Notario Collegio 1467-1473).

[82]) 1489. 30 augusti — Test.... Ego Diana uxor ser Nicolai de sancto Proculo quondam Johannis marinarij et marangoni domorum de confinio sancti Proculi.... Testis: Ego presbiter Sebastianus Sebastiani sancti Raphaelis testis subscripsi. — (Arch. St. Sez. Not. Stella Ludovico. B.a 875, N.º 274).

[83]) 1489. 22 Januarij — Test...... Ego Soradamor uxor ser Nicholai de Lesina marangoni de confinio sancti Petri de Castello. Testis: Ego presbiter Sebastianus Bastiano eclesie sancti Raphaelis testis scripsi. — (Arch. St. Sez. Not. Stella Lorenzo. B.a 875. N.º 147).

[84]) Assenti alla disciplina — Pre Sebastian de magistro Lazaro pentor San Rafael, 1494. — (Ibid. Scuola Grande San Marco. Mariegola 1480-1547. Registro n.º 4, carte 130 tergo).

[85]) 1497. (8) 16 Februarii — Test..... Ego Hieronima filia quondam Domini Pauli Floravantis et uxor domini Nicolai de Medinis de Brixia. Testis: Ego presbiter Sebastianus Sebastiani titulatus ecclesie sancti Raphaelis Venetiarum testis juratus et rogatus subscripsi. — (Ibid. Sez. Not. Pozzo (da) Gio Francesco. B. 764).

[86]) 1495. 6 Aprile — a pre Sebastian per — dar a colui che fexe i festoni per san Marcho...... L. 3. — (Ibid. Scuola Grande San Marco. B.a 82, giornaletto de Vichari).

[87]) 1494. — « Messer pre Sebastian de magistro Lazaro pentor, San Raphael » è inscritto tra i confratelli della Scuola di S. Marco. — (Arch. St. Scuola Grande di S. Marco, Mariegola n.º 4).

[88]) 1494. 1 Giugno — « Contadi a pre Sebastian de Bastian per più spexe fate per la festa del Corpus Domini in far do anzoli ed altri adornamenti per la dita festa e per suo fadiga in summa L. 60. s. 17. — (Ibid. Scuola Grande San Marco. B.a 82, giornaletto dei Vichari).

[89]) 1495. 5 Aprile — contadi a pre Sebastiano de Sebastiano, per degli apparecchi da processione L. 141. s. 17. — (Ibid. Scuola Grande di San Marco, B.º 82, giornaletto dei Vichari).

[90]) 1500. 18 Aprile — e per barcha per andar a San Rafaele al depentor de scudi 5-6..... per contadj a pre Sebastian da San Rafael per parte de indorar i schudi. G. J.°.....

30 detto. — Per far chonzar..... la tavola davanti l'altar.

4 Maggio — ...... chontadj...... per una barcha portto a San rafael a ttavola davanti l'allttar a chonzar...... et a pre Sebastian da San rafael per resto..... per depenzer ed adorar i scudi..... — (Ibid. Conti per la Cappella Bernabò a San Giovanni Grisostomo, Scuola grande della Misericordia. Not. 166).

Capitolo II.
La famiglia, La patria, La vita del Carpaccio, secondo i documenti.

I quadri del Carpaccio, fedele immagine della vita veneziana del secolo XV, ci fanno naturalmente curiosi di conoscere anche la vita di questo delizioso artista; ma la immagine di lui, in tanto volger d'anni, non è giunta a noi così chiara, da permetterci di scoprire tutti gli intimi legami che uniscono l'uomo all'artista. Dovremo dunque contentarci di dare al lettore quelle notizie, che in molti anni di assidue ricerche siamo riusciti a rintracciare sulla famiglia e la vita privata di lui.

Giorgio Vasari, parlando di molti pittori veneziani e lombardi [1]), colloca primo Vittore Scarpaccia il quale fu sempre ritenuto veneziano fino a quando, nel secolo XVIII, il canonico Stancovich di Capodistria, per amore del suo paese, mise innanzi e sostenne con molto calore la ipotesi che il Carpaccio fosse nativo dell'Istria [2]). E anche a noi, prima che nuovi documenti ci togliessero dall'inganno, piacque un tempo rivendicare questa gloria italiana ad una nobile e forte e infelice terra, che è e vuol essere italiana. Ma al disopra del sentimento stanno le ragioni severe della storia, e più diligenti indagini e più maturi studî ci hanno dimostrato che Vettor Carpaccio nacque a Venezia da una famiglia originaria di Mazzorbo, isola della laguna, nella giurisdizione del Vescovado di Torcello.

Carlo Ridolfi avea già detto che il Carpaccio discendeva da una famiglia veneziana, nobile per antica cittadinanza [3]); e Anton Maria Zanetti parla dell'antica famiglia cittadinesca degli Scarpazza, spenta nel 1760 [4]). Con più vigore Luigi Lanzi, che gli studi odierni vanno sempre più rivelando storico e critico accuratissimo, nega che Vittore e il figlio di lui Benedetto sieno

1) Vasari, op. cit., pag. 627.
2) Stancovich can. Pietro, *Biografia degli uomini distinti dell'Istria.* 2ª ediz., Capodistria, 1878.
3) Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, pag. 61.
4) Zanetti, *Della pittura Veneziana*, l. 1, Venezia, Tosi, 1777.

nati in Capodistria, e afferma la famiglia Scarpazza essere certamente veneta, forse oriunda di Murano [1]). Il primo a trovarne la vera origine fu Giovanni Maria Sasso, il quale ci assicura che nel secolo XIV gli Scarpazza erano fra i notabili del vescovado di Torcello; uno canonico della Cattedrale, altri giudici [2]).

Per provare infatti che questa famiglia è di antica origine veneziana, abbondano i documenti dal secolo XIII al XVII.

Nella intricata rete di famiglie e di nomi non era facile rintracciare il ramo da cui discendeva il pittore. Fu per ciò necessario cercare quanti

Vitrulio: Il doge dei Nicolotti (pescatori di San Niccolò) offre il suo cuore a Venezia.

documenti era possibile sulla famiglia Scarpazza, o, come poi fu chiamata, Carpaccio, e n'è risultato che il ramo principale dimorava veramente nel vescovado di Torcello e propriamente nell'isola di Mazzorbo, ora deserta, ma nel secolo XIV fiorente e popolosa.

Fin dal 2 dicembre 1284 troviamo un Bartolomeo *Scarpazzo* di Mazzorbo e un Marino di Frison, procuratori della chiesa di San Pietro di Mazzorbo, che promettono di pagare a Rovino tagliapietra lire 11 di piccoli, per pietre e colonne acquistate per la chiesa stessa [3]).

I Carpaccio possedevano un cantiere di navi, e il loro nome ricorre quasi ad ogni pagina negli atti del Podestà di Torcello. Erano agiati, imparentati con un vescovo e occupavano le più alte cariche del paese.

Ma non da questa, nè da un'altra famiglia Carpaccio di Chioggia,

[1]) Lanzi, *Storia pitt. dell'Italia*, vol. 6, pag. 45. Venezia, Milesi, 1838.
[2]) Moschini, *Guida per l'Isola di Murano*, pag. 20. Venezia, 1808.
[3]) Archivio di Stato. Atti del Podestà di Torcello, B. 2, R. ..

discende il nostro Vittore, e per ricostituire il suo albero genealogico ci sembra necessario conoscere dapprima i rami laterali da Mazzorbo già trasferiti in Venezia nel secolo XIV.

Nel 1360, un Lodovico Scarpazza ha relazioni di mercatura con l'isola di Maiorca. Di lui non conosciamo nè i discendenti nè i collaterali, ma poichè era costume che i membri di una stessa famiglia esercitassero lo stesso mestiere, non è improbabile che Lodovico appartenesse alla famiglia di un Martino Scarpazza, che nel 1356 trattava pure di affari commerciali con alcuni genovesi. Dopo sei anni ha relazioni di commercio con gli stessi genovesi, un *Marinus* Scarpazza, che deve essere il suddetto *Martino*, mutato per un facile errore di trascrizione in *Marino*, il quale dimorava a San Tomà, dove nel 1371 abitava anche un Marco pittore — *Marcus Scarpazio pictor S. Thomae a ca Faledro* [1]) — di cui non troviamo altra notizia. Dal testamento senza data, ma probabilmente del 1414, di Cristina moglie di Marino, si rileva che dal matrimonio nacquero due figlie, Cattaruzza e Franceschina, e che Cristina era andata ad abitare a Santa Maria Formosa, dove più tardi ebbero dimora altri Scarpazza di agiata condizione, i quali fregiarono il loro nome di uno stemma, che si vede scolpito sopra una tomba in San Giovanni e Paolo, fatta costruire nel secolo XVII da un Giovanni Antonio Carpaccio [2]). A questa famiglia allude probabilmente il Ridolfi, quando fa discendere il pittore da antenati nobili per antica cittadinanza.

D . O . M
HIC IACENT OSSA Q.ᵐ IO.ˢ ANTONY
SCARPAZZA Q.ᵐ BERNARDINI QVI HOC
MONVMENTVM SIBI POSTERISQVE
SVIS FIERI CVRAVIT
ANNO DOMINI MDCXVIIII

Ma non ci fu dato di collegare questo ramo a quello della contrada di San Raffaele, dove si trova stabilito nel 1363 un Raffaele [3]), che ebbe un figlio Benvenuto e un nipote Raffaele, ricordati nel 1435 dal Capitolare *delle Brocche* della Zecca come maestri (*affinatori*) nell'officina della moneta. Dal capostipite Raffaele discende una numerosa famiglia, da cui dovè staccarsi un ramo collaterale dimorante a San Gervasio e Protasio (San Trovaso), giacchè in un documento *Franciscus filius quondam ser Bartolomeo Scarpazo* di San Gervaso, ricorda ser Giovanni Scarpazo di San Raffaele come suo *paterno*, ossia fratello di suo padre. Da Francesco discende un

[1]) CECCHETTI, *Saggio di cognomi ed aut. di artisti in Venezia.* (*Arch. Veneto* T. XXXIII, p. 412).

[2]) Il Cicogna nelle *Iscrizioni inedite della chiesa di S. Giovanni e Paolo*, (Museo Civico Mss. Cicogna, 502), al n. 625 (p. 39) trascrive anche la seguente epigrafe che esisteva pure nella chiesa dei santi Gio. e Paolo:

JOANNI ANTONIO SCARPATIO MORVM PROBITATE AC PIETATIS
OPERIBUS CLARO CONIUGI AMANTISS. CATHERINA ARMELINA ET SIBI
ET FILIIS POSUIT MONUMENTVM HOC.
OBIIT VI KAL. NOVEM. MDCXVIII

[3]) Anche qui rimandiamo il lettore ai Documenti inediti risguardanti la famiglia Scarpazza, pubblicati in appendice di questo Capitolo.

Maffeo Scarpaza *varoter* (vaiaio), già morto nel 1473, lasciando un figlio Giovanni, del quale non si può seguire la discendenza.

Congiunto di nome e di sangue a questo fu il ramo principale, da cui discende il nostro pittore. Anche questi Carpaccio ebbero nel secolo XIV loro stanza in San Raffaele, esercitarono il mestiere della pesca e possederono, come gli antenati di Mazzorbo, un cantiere di barche. Non è inutile notare come San Raffaele sia contrada contigua a quella di San Niccolò, l'ultimo lembo di Venezia verso la terraferma, e come anche gli antenati dei pittori Bellini abitassero a San Niccolò. Propriamente in queste due contrade, era il centro di quella fazione popolesca, chiamata appunto dei *Nicolotti*, così fieramente avversa agli abitanti dell'opposta parte della città, che si denominavano *Castellani*. I Nicolotti erano tutti pescatori, discendevano da quella antica e forte stirpe di pescatori dell'Adriatico, che furono il nerbo della potenza veneziana nelle sue origini, ed è notevole come da questa gagliarda razza marinaresca, la quale con l'animo e col braccio, vigorosi del pari, contribuì alla gloria civile della Repubblica, siano altresì venuti quegli uomini, che diedero primi alla patria anche la gloria dell' arte.

Di questi Carpaccio pescatori, il più antico ricordo risale al 1348, nel quale anno un Pietro Scarpaza abita nella parrocchia di San Felice. Ma nel 1362 Pietro si trova già stabilito a San Raffaele e fa una *carta sicuritatis*, con la quale assicura la dote di sua moglie Zanetta, figlia di Vettore di Lazzaro. Zanetta moriva e Pietro passava a seconde nozze con una Beruzza, che lo faceva padre di un Antonio o Antolino, ancora minorenne nel 1372. Antonio, che nel 1397 fa il suo testamento, ricordando la madre Beruzza, sposò una Maria, la quale in un suo atto di ultima volontà del 1430 fa menzione di un suo figlio per nome Vittore, che noi per maggior chiarezza chiameremo Vittore I. Un altro testamento di Maria del 1440 ci fa sapere che in quell'anno suo marito Antonio era già morto, e che suo figlio Vittore I viveva ammogliato con una Lucia. Nel 1450 questo Vittore era già passato di vita, lasciando una figlia e sei figli particolarmente nominati in tre testamenti di Lucia, sua vedova.

La figlia, sposa ad un Andrea Rayneri di Brescia avea nome Antonia; i fratelli, Pietro, Sante, Marino, Marco, Antonio e Giovanni *(Zuane)*. I due ultimi si fecero frati: Zuane prese in religione il nome di Ilario; Antonio, che indossò la cocolla quando già avanzato in età aveva una figlia Maria ed era vedovo, fu chiamato frate Luca. Fra tutti questi fratelli a noi più importa seguire la discendenza del primogenito, cui fu imposto lo stesso nome dell'avo paterno, Pietro, e chiameremo Pietro II. Egli si fa emancipare, si allontana dalla sua famiglia di pescatori di San Raffaele, e in un testamento della madre Lucia è rimproverato di *crudeltà*. Abbiamo potuto trovare due firme, una del 1454, l'altra del 1457, di questo Pietro II, che nel 1486 abi-

tava o aveva la sua bottega nelle case dei Procuratori di San Marco e mandava a pagare la pigione un suo figlio, chiamato, al pari dell'avo, Vittore e che indicheremo come Vittore II. Dopo quell'anno non troviamo più il nome di Pietro nel libro di cassa dei Procuratori, e perciò è probabile abbia scelta altra dimora o abbia cessato di vivere.

Un testamento del 1472, di Zuane Carpaccio, in religione frate Ilario, che dà alcuni particolari dei numerosi fratelli suoi, e specialmente intorno al fratello Pietro II, che esercitava il mestiere di *peliparius* (pellatiere), ci offre la prima notizia che abbiamo potuto trovare su questo Vittore II, il quale essendo nominato come uno degli eredi dello zio frate doveva allora avere più di quindici anni, non potendo per legge entrare in possesso di una eredità chi non fosse almeno quindicenne, ed è perciò ragionevole porre la sua nascita tra l'anno 1455 e il '56.

Il testamento di frate Ilario dice ancora che l'altro fratello Sante ebbe tre figli, il primo cui fu imposto il nome dell'avo, e che noi chiameremo Vittore III, il secondo Alvise, pescatore, e il terzo Gasparo, che fu artefice nella Zecca e morì in carcere, siccome reo confesso di avere rubato *aurum dolose et fraudolenter.* Alcuni scrittori credono che Vittore III, il primogenito di Sante sia il grande pittore, che noi invece riconosciamo nel figlio di Pietro *peliparius.* Certo, per stabilirne l'identità, non possiamo procedere se non per esclusione, giacchè l'autografo con la data del 1523, il solo che del pittore si conservi, non porta il nome del padre:

jo ucor carpazio pictor fui testimonjo pregado et zurado.

Vittore III, in nessun documento designato come pittore, non ebbe se non due figli, Sante e Marco.

Ora conosciamo invece altri due Carpaccio, che si soscrivevano nell'anno 1526 *Pietro Carpaccio pittor del quondam Vettore* e nel 1530 *Benedetto Carpaccio fo* [1]) *de messer Vettor*, i quali non potevano essere nati da Vettore III, che ebbe due soli figli, di nome Sante l'uno e Marco l'altro. Crediamo adunque di non andare errati se affermiamo che Vittore II fu il pittore, padre di Pietro e Benedetto pittori pur essi. Questa congettura è ravvalorata anche dai nomi, che, come può vedersi dall'albero genealogico, si alternano regolarmente da nonno a nipote, fino a Vittore II; e che questi non possa essere se non il pittore, figlio di Pietro II pellatiere, n'è

[1]) Nei documenti veneti si usa oltre che il *fu* e il *quondam* anche il *fo* per indicare il padre defunto, e *fo* (it. *fu*) non fu mai adoperato per *figlio, fiol, fio*, come crede erroneamente il prof. Laudedro Testi nella sua citata recensione.

prova anche questo, che nei documenti di Mazzorbo e di Venezia non s'incontra un altro Vittore figlio di un Pietro.

Che Vettore Carpaccio sia poi nato a Venezia, da famiglia veneziana, ci sembra scaturisca evidente da quanto abbiamo riferito, almeno fino a quando in altri archivi si scoprano documenti, che con maggiore evidenza ci mostrino l'origine e la genealogia del pittore. Ma non mai un documento sicuro ci viene offerto dal canonico Stancovich, e da tutti quegli egregi scrittori, come il Tedeschi, il De Franceschi, il De Castro, il Luciani ecc., che vollero sostenere l'ipotesi che il pittore fosse nato in Capodistria. [1]),

A chi oppone a questa ipotesi le testimonianze dello stesso Vittore e di suo figlio Benedetto, che si sottoscrissero *veneti* nelle loro pitture, anche in quelle di Capodistria, si risponde che veneti poteano dirsi perchè di nazione e di terra soggette al dominio della Serenissima, o perchè appartenuti alla veneta Scuola di pittura, o perchè educati in Venezia. Ma questi argomenti non hanno forza probatoria, come per ritenere istriano il nostro pittore non può essere una prova il fatto che, per lungo ordine di generazioni, al primogenito dei Carpaccio fu imposto il nome di Vittore per devozione al santo omonimo, il culto del quale è antichissimo in Capodistria.

Che una famiglia Carpaccio esistesse nell'Istria nel secolo XVI e vi si estinguesse nel XIX nessuno ha mai negato, ma lo Stancovich, senza darsi la pena di ricercare quando e come questa famiglia si sia stabilita in quel paese, ne pubblica l'albero genealogico, tratto dagli archivi della cattedrale di Capodistria e disposto per tre generazioni successive, cominciando da Vettore padre e da Benedetto figlio, senza però indicare il paese nativo e l'anno di nascita di questi due artefici.

Alcuni scrittori istriani più recenti, a rincalzo dell'opinione del canonico Stancovich, affermano che il figlio di Vittore, Benedetto Carpaccio, del quale si conoscono in Istria parecchi dipinti, viveva a Capodistria nell'anno 1545, come si rileva da un atto notarile con la seguente intestazione:

« Instrumentum quietationis scriptum per me Pomponium ducaynum Not.m sub Anno Domini millesimo quingentesimo quadrigesimo quinto indictione tertia die vero vigesimo octavo mensis octobris actum Justinopoli in domo habitationis infrascripti D. vicedomini praesentibus m.ro Tonello de Gallo cum m.ro Benedicto Scarpaccio coram sp. d. Joane de Vida hon. vicedomino comunis Justinopolis » [2]).

Ma non offre certamente una prova che Vettor Carpaccio, il quale nacque probabilmente nel 1455, abbia veduto la luce in Capodistria, questa che vi abbia dimorato nel 1545 Benedetto.

[1]) Anche l'abate Cadorin nelle note ad un documento pubblicato da Michelangelo Gualandi (*Memorie di B. A.* serie III pag. 92) dice che la nascita del Carpaccio nell'Istria è *provata* dal can. Stancovich, ma che è incerto il luogo e il tempo.

[2]) *Pagine Istriane*, Anno I, N. 5. Capodistria, Luglio 1903.

Ben è vero che il popolo di Capodistria designa come *la casa del pittore* una vecchia casa a due piani nel largo di Porta San Martino, dove la tradizione vuole sia nato il Carpaccio. La tradizione popolare, che ispira la mente dei poeti, non gode generalmente autorità di storia; ma questa volta essa troverebbe conferma nei documenti, giacchè dal libro d'estimo dell'Archivio Comunale di Capodistria si rileva che nel largo di Porta San Martino trovavasi, già *nel 1500*, la casa abitata dalla famiglia Scarpaza, e che la stessa famiglia possedeva prima di quel tempo, nei pressi di quella città un piccolo podere nella località denominata San Vittore [1]). La data del *1500*, così vagamente enunciata, ci lascia molto dubbiosi, perchè non è detto se si riferisca all'anno o al secolo. Ora da noi non si nega, anzi si afferma, che, nel Cinquecento, un pittore Scarpazza, e propriamente Benedetto, abbia fissato sua dimora in Capodistria e sia stato il capostipite di una famiglia, che durò fino al secolo decorso; solamente non crediamo nati in Capodistria Vittore e Benedetto. Ciò non riuscirebbe provato, neppur se fosse vera l'asserzione, a cui non si può prestar fede perchè non confermata da alcun documento, che nella prima metà del secolo decimoquarto una famiglia Scarpazza fosse stabilita in Istria [2]).

Se l' Istria non può mostrare alcun documento intorno a Vettor Carpaccio, può per compenso vantarsi di possederne alcune opere, confermate autentiche dalla firma e dalla data.

Il quadro, conservato nella cattedrale di Capodistria, è segnato: *Vittore Carpathius venetus pinxit anno MDXVI;* e si vuol far credere che in questo anno 1516 Vettore si sia ricondotto nell' Istria natìa e vi abbia soggiornato fino alla sua morte, conducendo a fine parecchi dipinti [3]). I quali,

[1]) Le *Pagine Istriane*, (Anno I, n. 9-10 nov.-dic. 1903) citano, senz'altra indicazione, i *Libri del novo estimo nell'Archivio comunale di Capodistria.*

[2]) Un anonimo, con le iniziali *D. B.*, delle citate *Pagine Istriane*, del nov. dic. 1903, scrive un romanzo biografico intitolato *La Casa del Pittore — Studî sulla vita del pittore Carpaccio.* Scrive l'anonimo propriamente così: « *Da quanto appare*, il capostipite della famiglia capodistriana dei Carpaccio, *sarebbe* giunto *nei primordi del secolo XIV* in quella città dall'estuario Veneto in *qualità di carpentiere* ». Ma la storia non si fa colle apparenze nè con i condizionali, ma colle affermazioni precise, avvalorate da prove, e noi domandiamo che si provi con documenti l'anno in cui giunse a Capodistria quel capostipite. Il quale sarebbe anche giunto *in qualità di carpentiere.* Ora, noi per primi, pubblicando ignoti documenti dell'Archivio di Stato di Venezia, abbiamo cercato dimostrare come gli avi del Carpaccio esercitassero il mestiere di carpentiere, ma non già in Capodistria, sibbene in Mazzorbo. L'anonimo, che non può citar documenti, trae almeno profitto, senza citarli, dei libri stampati, donde attinge le notizie, ch'egli torce a' suoi fini. Il romanzo diventa addirittura fantastico, quando tratta della vita del pittore. « Da questa famiglia — continua l'anonimo — nacque *nel 1450* Vittore Scarpazza (Scarpaccia-Carpatio), il quale mandato di buon'ora a Venezia, entrò nello studio del pittore Lazzaro Bastiani, dove rimase circa fino l'anno 1475, nel quale abbandonata la bottega di quell'artista, entrò in quella del Bellini (?) e con questi collaborò fino al 1485 (?!) ». Dunque la data della nascita del Carpaccio, intorno alla quale si fecero invano le più pazienti ricerche è scoperta dal nostro anonimo. Il pittore nacque nel 1450. Ma donde sia tratta la notizia preziosissima non si sa, e noi aspettiamo ansiosi l'indicazione della fonte. Un'altra preziosa notizia ci offre l'anonimo recisamente affermando che il Carpaccio, mandato di buon'ora a Venezia, entrò nello studio del pittore Lazzaro Bastiani, dove rimase fino a circa l'anno 1475. Alla curiosità di storici si aggiunge per noi anche il compiacimento di critici, avendo noi, per primi, messa innanzi l'ipotesi che il Carpaccio abbia appreso i segreti dell'arte da Lazzaro Bastiani, mentre fin qui s'era sempre creduto che il Bastiani fosse stato discepolo del Carpaccio.

[3]) Secondo l'anonimo delle *Pag. Istriane* (nov.-dic. 1903), i due ultimi lavori del Carpaccio, eseguiti in Venezia, sono: *L'incontro di Sant'Anna con San Gioachino*, e i *Diecimila martiri crocifissi sul monte Ararat*, e sono dell'anno 1515. *Nell'anno immediatamente successivo 1516 troviamo* — continua l' imperturbabile biografo — *il nostro pittore a Capodistria a dipingere il quadro che trovasi attualmente nel presbiterio del Duomo di quella citta.* « Questa nostra ipotesi (così sempre l'anonimo, che almeno qui lascia le affermazioni ed entra nel regno meno pericoloso delle ipotesi) trova la sua conferma nel fatto che tra i lavori eseguiti da Vittore Carpaccio dopo il 1515, le sue tavole esistenti a Capodistria, cresimate dalla sua firma e

al dir di taluno, non possono essere stati eseguiti altrove, perchè allora non era facile il trasporto di così grandi tele, e perchè i fondi di queste pitture riproducono prospettive locali con tanta singolar fedeltà, che non sarebbe stato possibile raggiungere se non da un attento studio dal vero [1].

È facile obbiettare che il pittore può aver da Venezia spediti i suoi quadri in Istria sopra una di quelle tante navi, che avevano così frequenti relazioni di commercio tra le due sponde dell' Adriatico. Infatti nel 1518, quando il pittore si sarebbe trovato in Istria, dipinse per la chiesa di Pozzale in Cadore una tavola in cinque scompartimenti, che in qualche modo avrebbe pur dovuto essere stata mandata fra le Alpi cadorine, mediante un viaggio di mare e di terra ben più malagevole che quello da Venezia all' Istria. E a Chioggia avrebbe dovuto inviare dall'Istria l'altro quadro d'altare, rappresentante San Paolo, dipinto nel 1520. Non dovevano essere difficili i trasporti, se a questi tempi, e anche prima, vediamo quadri veneziani, portati in lontani paesi, come per esempio i dipinti di Bartolomeo Vivarini nelle Puglie, e di Alvise Vivarini nell'Umbria; e Lattanzio da Rimini durante la sua permanenza a Venezia, fece varî quadri per Piazza Brembana nel Bergamasco; e Cima da Conegliano colorì una grande ancona proprio per la chiesa di Sant'Anna in Capodistria, benchè non vi sia memoria che dalle lagune egli si recasse mai sull'opposta sponda dell'Adriatico.

Non ha maggior valore l'osservazione che i dipinti esistenti in Istria mostrino uno studio accurato dei luoghi, giacchè allora, come oggi le fotografie, erano numerosi i disegni che ritraevano città e paesi, e molte volte il Carpaccio dipinse con esattezza paesi dell'Oriente, senza mai esservi stato.

Insomma non si può ammettere che il Carpaccio abbia dipinto nel 1520 in Istria, per la borgata di Portole, il quadro della *Trinità* nella chiesa di San Giorgio, e in Istria abbia trascorsi gli ultimi anni della sua vita, quando documenti irrefragabili ci provano che dopo il 1520 egli si trovava a Venezia. Qui nel 1523 una donna Marieta « uxor Dominici de Confinio Sancti Mauritii », fa testamento e istituisce suo esecutore testamentario ser *Victorem Scarpasium pictorem* [2]. La testatrice poteva è vero nominare suo esecutore anche un assente, ma proprio dello stesso anno 1523 e *fatto a Venezia* è l' unico autografo del pittore, che abbiamo riprodotto.

Come non si conosce la data precisa della nascita, così neppure quella della sua morte: ma nel 1526 il pittore Pietro Carpaccio si dice figlio del *quondam Vettore*. Del 1527 abbiamo un atto con la data di Venezia della sua ve-

data, portano nei loro fondi delle prospettive locali, riprodotte con una fedeltà singolare, che non sarebbe stata possibile raggiungere se non da un attento studio superlocale ». E aggiunge che « i quadri eseguiti da Vittore Carpaccio, dopo l'anno 1515, a cominciare dalla pala esistente nel duomo di Capodistria sino a quella che adorna la chiesa di San Giorgio a Portole, sarebbero i documentati suoi ultimi lavori, i quali è impossibile negare non siano stati eseguiti dal nostro pittore nella città d Capodistria ».

[1]) *Pagine Istriane*, loc. cit., pag. 205.

[2]) È inutile ripetere che il lettore troverà la prova di ogni notizia e di ogni data nei documenti pubblicati in appendice.

dova Laura, *relicta* dal *pittor Vettore*, atto che si riferisce a un altro del 1525, donde però non risulta che Laura fosse già vedova. Si può adunque concludere che nel 1526 il pittore era morto senza dubbio. Che tra il 1525 e il 1526 egli abbia chiuso per sempre gli occhi in Capodistria, lontano dalla compagna della sua vita, che se ne stava a Venezia, non si può credere in nessun modo.

Anche intorno a Benedetto figlio di Vettore, abbiamo documenti, che comprovano la sua presenza in Venezia molto anteriori al citato documento di Capodistria del 1545. In due atti di ultima volontà, l'uno del 10, l'altro del 23 settembre 1530 di *Maria filia quondam domini Francisci de cha Massario abitatrix in contracta Sancta Marina,* Benedetto si firma così:

Io Benedeto carpaco fo de messer vetor testimonio pregado e zurado.

Vero è che le relazioni dei Carpaccio con l' Istria sono ben anteriori a questo tempo, come può vedersi a Capodistria in alcuni quadri firmati da Vettore Carpaccio. Ma questi dipinti non rivelano la forza e la finezza del grande pittore, ed è probabile che egli, disegnatane la composizione, li abbia abbozzati e, pur mettendovi il suo nome, abbia poi lasciato il carico di compirli, sotto la sua guida, al figlio Benedetto [1]). Per quanto inferiori alle migliori opere del Carpaccio, i quadri di Pirano e di Capodistria sono però ricchi di tali pregi, che non possono non aver destato l'ammirazione degli Istriani, che li acquistarono nella bottega veneziana dell'artefice celebrato.

Protetto dal gran nome paterno e dal proprio valore, Benedetto mandò poi altri suoi lavori nell'Istria. Anzi la prima data della vita artistica di Benedetto Carpaccio è segnata con l'anno 1537 in un quadro rappresentante la *Coronazione della Vergine*, ora esistente nella sede del Comune di Capodistria.

In quale anno Benedetto Carpaccio si sia trasferito da Venezia a Capodistria non ci è dato determinare; nè alcun documento s'oppone alla congettura che egli vi fosse già nel 1537, quando compiva la *Coronazione della Vergine*. Certo è che nel 1533 egli era ancora a Venezia. Abbiamo veduto che nel 1523 Maria de Canali istituisce suo esecutore testamentario il pittore Vettor Carpaccio. Ora sappiamo che nel 1526 Vettor Carpaccio era morto, e l'8 luglio del 1533 troviamo che Benedetto Carpaccio sostituisce già da qualche tempo il padre come esecutore testamentario di donna Maria dei Canali. In un altro atto di ultima volontà, fatto a Venezia nel 1542, Benedetto viene nominato Commissario nel testamento di sua cugina Caterina: « fia del quondam messer Antonio di Martini et consorte di mes. Antonio Sonica, nodaro all'ufficio de' signori Syndici habitante quì a Venetia in contrà de San Felise ». Vero è che questo ultimo documento non prova la presenza

[1]) Tale è anche l'opinione di Gustavo Frizzoni, nel suo articolo: *Un'escursione art. a Capodistria*, pubbl. nel periodico *Arte e Storia* (Firenze, 22 luglio 1883).

di Benedetto a Venezia, giacchè, anche se fosse stato lontano dalle lagune, avrebbe potuto ugualmente essere nominato commissario ed esecutore testamentario di sua cugina Caterina.

L'unico documento giunto fino a noi, che ci faccia fede della dimora di Benedetto in Istria, è veramente quello del 1545. È certo che il pittore portò e creò in Capodistria una famiglia, da cui discesero gli Scarpazi istriani, che si estinsero nel secolo passato con la morte di un Antonio Carpaccio, uomo di lettere, avvenuta in Trieste nel gennaio 1817.

Anche intorno a Pietro, l'altro figlio di Vettor Carpaccio, abbiamo potuto rintracciare qualche notizia ignorata. Pietro, che portava il nome dell'avo, fu probabilmente il primogenito. Negli atti del Podestà di Murano nel mese di febbraio 1513 (m. v.) troviamo quattro volte menzionato *Ser Petro Scarpaza pictore* come parte in un processo *contro Ser Nicolao a Sole.*

Una seconda notizia di Pietro Carpaccio troviamo a Udine, quando il padre Vettore era già morto. Negli atti del notaio Matteo Clapiceo, è ricordato che il 26 giugno 1526 *il maestro Pietro Scarpaza q. m. Vittore pittore veneto, prende al suo servizio Gio. Maria q. m. Bortolomio di Brescia di 14 anni a patto che lo serva fedelmente per anni 4, dandogli il vitto e vestito* [1]). Se Benedetto, aiutato e favorito dalla fama del padre, trovò liete accoglienze in Istria, con pari cordiale ospitalità fu accolto Pietro in Friuli, dove certamente suonava alto il nome di Vettore che nel 1496 avea compiuto per la chiesa di San Pietro Martire in Udine il quadro, ora nel Museo imperiale di Vienna, rappresentante: *Cristo con gli stromenti della Passione, che versa il suo sangue nel calice.*

Dopo aver diffusamente e forse non inutilmente trattato della patria e della famiglia di Vittore Carpaccio, riassumeremo e compiremo le notizie, che intorno alla vita del grande artefice si traggono dai documenti. Nel 1472 (21 settembre) potendo entrare in possesso della eredità di suo zio frate Ilario, Vettore deve avere *almeno* quindici anni, per cui di poco si può errare ponendo la sua nascita intorno al 1455. Nel 1486 (8 agosto) viene mandato dal padre a pagare la pigione di una casa o bottega, ai Procuratori di San Marco.

Nel 1501 Vettore è nel fiore della sua rinomanza poichè vediamo come i rettori della Repubblica amassero abbellire co' suoi dipinti la magnificenza del loro palazzo. Delle commissioni, date al pittore nella sala dei Pregadi, abbiamo più d'un ricordo, ed è curioso vedere come i gravi magistrati si occupassero con cura minuziosa perfino dei colori e della tela.

Nella sala del Senato, il Carpaccio dipingeva il papa Alessandro III, parato da messa nella chiesa di san Marco, che concedeva indulgenza al

[1]) Joppi, *Contributo quarto alla storia dell'arte nel Friuli* (in *Miscellanea R. Deput. Veneta di Stor. patr.*, 1894).

popolo, attorniato dai cardinali Angelo Correr, Pietro Barbo, Francesco Lando, Giovanni Michiel, Giovanni Battista Zeno, Pietro Foscari e Domenico Grimani. Sotto era scritto: « Apparatus sacris in divi Marci æde Alexander « Pont. omnibus Dominicae Ascensionis die intra binas vesperas adeun- « tibus, plenam delictorum veniam perpetuo concessit, septima peccatorum « parte per octavam frequentantibus remissa ».

Nè qui si limitò il lavoro del Carpaccio in Palazzo ducale; giacchè, nel 1507 fu chiamato come aiuto di Giovanni Bellini per compiere la pittura nelle sale del Maggior Consiglio. È curioso notare come in questo stesso anno 1507 (7 febbraio), entrato in gara con Benedetto Diana per dipingere un gonfalone *(penello)* della Scuola della Carità, il Diana abbia vinto il Carpaccio, ch'era pur riputato degno di ornare insieme con Giambellino la dimora dei Dogi.

Dopo alcuni anni, nel palazzo dei Dogi, alle serene opere del Carpaccio e del Bellini succederanno le possenti creazioni del giovane Tiziano. Ne troviamo notizia, in data del 31 maggio 1513, nei *Diarî* del Sanudo [1]): « In questo conseio x semplice fu preso che Tiziano pytor debbi lavorar in « sala dil gran consejo come li altri pytori, senza perho alcun salario, ma « la expectativa solita darsi a quelli hanno pynto che è sta Zentil et Zuan « Belin et *Vetor Scarpaza:* hora mo sarà questo Tiziano ».

Dei quadri del Carpaccio in Palazzo ducale non resta sventuratamente se non il ricordo nelle vecchie carte, giacchè il 20 dicembre 1577, la vigilia di san Tomaso apostolo, incominciò il fuoco nell'ufficio delle Acque, e divampò impetuoso, facendo rovinare il soffitto della sala dello Scrutinio, e abbruciando nella sala del Gran Consiglio tutti i ritratti dei dogi « et « quelli quadri attorno la sala fatti per *Zuan Bellino, Pordenon, Tician, Vi-* « *varin* et altri valenti et eccelentissimi pittori del l'historie antiche de' ve- « neziani in tempo del dose Sebastiano Ziani et Federico Barbarossa Imper. « per diffesa de Papa Alessandro 3°, quando venne in questa città et molte « altre bellissime historie degne di memoria eterna [2]) ».

Nel 1508 il Carpaccio è chiamato, insieme col Bastiani e Vettor di Mattio, *a vedere quello pol valer la pictura facta sopra la faza del fontego di Todeschi,* compiuta da Giorgione di Castelfranco.

Mentre il Carpaccio e i pittori più insigni della Repubblica stavano dipingendo sul loro palco nella sala del Maggior Consiglio ebbero la visita del marchese di Mantova Francesco Gonzaga, che al pari della moglie Isabella d'Este era cultore e protettore intelligente delle arti. La notizia di

[1]) Vol. XVI, c. 163.

[2]) Bibl. Marc. *Cron. Savina*, c. 266 (It. Cl. VII, n. CCCXXI). Il SANSOVINO nella sua *Venetia* (Lib. VIII) parlando delle opere distrutte dall'incendio del 1577, di quella del Carpaccio scrive: « Il Papa con molti cardinali e vescovi insieme, detta la messa solenne in San Marco, concede Indulgentia perpetua nel giorno dell'Ascensione a tutti coloro, che visitassero la detta chiesa. Et questo fu lauorato da *Vittorio Scarpaccia*, valente huomo nell'arte ».

questa visita ci viene data proprio dal Carpaccio in una sua lettera diretta allo stesso Marchese, prezioso documento che alcuni anni or sono abbiamo per la prima volta pubblicata. La lettera, in data di Venezia, 15 agosto 1511, è importantissima perchè ci porge altre notizie curiose.

Il Carpaccio scrive al Marchese come trovandosi un dì nella sua bottega ebbe la visita di uno sconosciuto, che voleva vedere ed acquistare un quadro dal pittore compiuto, rappresentante la città di Gerusalemme [1]). Lo sconosciuto trova l'opera bellissima, conchiude il contratto, stabilisce il prezzo, ma poi non si fa più vedere. Il pittore inquieto, si dà attorno per conoscerne il nome, e viene infatti a sapere ch' egli è *maistro Laurentio*, ossia il pittore del marchese di Mantova, Lorenzo Leonbruno. E senza più scrive al Marchese *per dargli notitia sì del nome mio come anche de la opera. Il nome mio è dicto Victor Carpatio* — continua il pittore, e quanto all'opera, che non si sa dove sia andata a finire [1]), egli candidamente afferma che *agli tempi nostri* non ve n'è un'altra *simile si de bontà et integra perfectione come anche de grandeza.*

Ingenue parole, che ci mostrano come per uno spiraglio di luce, l'animo dell'artefice, consapevole del suo valore e sdegnoso così di quella modestia, che nasconde alle volte l'ipocrisia come di quell'orgoglio che spesso si confonde con la vanità. A noi piace immaginare il Carpaccio con la sorridente serenità dei grandi spiriti, non mai turbato da angosciose vicende, nè scosso da straordinarie avventure, casto nella vita come nell'arte, misurato nelle parole come ne' sentimenti, buono, affabile, cortese, scevro di invidia, amato e rispettato.

Così almeno egli ci appare dalla onesta sincerità delle sue opere, dove tanta parte dell'animo dell'artefice si rivela.

Alla gentilezza del suo animo e della sua arte, alle compiacenze della rinomanza contrastava il volgarissimo nome di *Scarpazza,* che non è già, come crede il Milanesi nelle *Annotazioni* del Vasari, *una corruzione di Carpaccio, suo vero cognome.* Nè, come altri affermarono, il suo vero cognome non era neppur quello di *Scarpa,* così comune anche oggidì tra i veneziani e i chioggiotti, giacchè la famiglia del nostro pittore è nei documenti, anche più antichi, chiamata sempre *Scarpazza.* Il pittore dovè seguire il costume dell' età dell'umanesimo, e dare al suo nome forma e sapore latino. Tradurre in latino il nome come molte volte si usava, non si poteva: *calceus* non era versione esatta, nè c' era modo di serbare il peggiorativo. Restava dunque il ripiego di non dare al nome che un'apparenza di latinità; e Vittore ricorse

[1]) Tanto il marchese Francesco quanto la marchesa Isabella si davano premura di avere, al principio del secolo XVI, alcuni disegni di città per riprodurli a fresco sulle pareti di ampie sale, come avvenne nel palazzo di Marmirolo, ora distrutto. La *Gerusalemme* del Carpaccio avrebbe potuto servire a tale intento. Non apparisce dagli Atti dell'Archivio Mantovano che il carteggio abbia avuto seguito, nè crediamo che il Carpaccio abbia avuto, come invece ebbero Giambellino e Tiziano, altra relazione con la Corte di Mantova.

probabilmente a qualche umanista, il quale sapendo bene che, a Roma, voci che cominciassero da *scarp* non c'erano, ne fece un *carpacius* o *carpatius*, aggiungendo anche un *h* al *t* della sillaba finale, perchè molto spesso nelle voci latine si trova quel bollo forestiero. In tal modo poteva l'artista unire il suo al nome di paesi e luoghi lontani. Non certo a quei monti *Karpathen*, che nel greco di Tolomeo non avevano la *ϑ* ma solamente la *τ* (*Καρπάτυς ὄρος*), ma più tosto all'isola dell'Arcipelago greco *Κάρπαϑος* (il *Κράπαϑος* dell' *Iliade*, 2, 676), che si corruppe in *Scarpanto*, latinamente *Carpathus*, donde l'aggettivo *Carpathius*.

Vittore Greco: Ritratto nella Galleria Giustinian alle Zattere.

Ma la grafia del nome continuò, come prima, ad esser svariatissima. Come infatti nei documenti il nome suona variamente *Scarpazza*, *Scharpaza*, *Scarpazzo*, *Scarpazo*, *Scarpatia*, *Scarpatio*, così ne' quadri dello stesso pittore si trova il nome scritto in queste diverse forme: *Carpatio*, *Charpatio*, *Carpatius*, *Carpathius*, *Carpacio*. La forma più frequente usata nei quadri di maggiore importanza è *Carpathius*. Nell'unico autografo che rimane, Vittore si sottoscrive *Carpazio*. Il figlio Benedetto scrive *Carpaco*, senza la *cediglia* (*ç*), così comune nei documenti veneziani. Anche negli scrittori d'arte la forma del nome del nostro pittore è varia. Il Vasari e Francesco Sansovino scrivono *Scarpaccia*, e il Martinioni nelle aggiunte alla *Venetia* del Sansovino, *Scarpaccio*. Furono primi il Ridolfi e il Boschini ad usare la forma *Carpaccio*, che poi fu adottata senz' altri mutamenti.

Come sono scarse le memorie intorno alla vita di Vettore, così ci manca un documento grafico che abbia a noi tramandato la sua immagine. Non un dipinto, non un disegno, non un'incisione, neppure una di quelle meda-

glie mirabili, che allora i maestri dell'arte modellavano in gran copia, ritraendo i lineamenti degli uomini più illustri del tempo, come fece Vittore Camelio per Gentile e Giovanni Bellini.

Giorgio Vasari dice di aver potuto rinvenire i ritratti del Carpaccio, ma dove non si sa, e dell'autenticità delle effigi offerteci dal biografo aretino non è da tener conto. Nè più sicuro è il ritratto nell'opera del Ridolfi, il quale se poteva dare immagini fedeli dei pittori a lui più vicini, doveva per quelle degli artisti più antichi affidarsi alla fantasia dei disegnatori.

Ritratto di Vittore Carpaccio nelle *Meraviglie dell'Arte* di Carlo Ridolfi.

Nell'Indice della *Storia pittorica* del padre Lanzi, pubblicata da Giovanni de'Lazaro a pag. 34 v'è questa nota: «Carpaccio Vettore Veneziano. Sue opere fino al 1520, Zanetti. Nel ritratto che fece di sè medesimo ed è presso gli Eredi Giustiniani alle Zattere scrisse per data 1522. Ms. III°40».

Questo ritratto e questa data vennero più volte citati specialmente dal Federici [1]), ma più recenti scrittori, come il Cavalcaselle, dichiararono di non averne alcuna contezza, senza darsi fatica di rintracciare il dipinto, che esiste ancora nella Galleria Giustinian.

La Galleria del palazzo Giustinian-Recanati sulle Zattere ci offre ancora un esempio delle vecchie pinacoteche dei patrizi veneziani. I quadri stanno infissi nelle pareti entro cornici di stucco, così che è da supporre si trovino ancora come li vide il padre Lanzi. Il supposto ritratto del Carpaccio porta il n. 88, è su legno e misura cent. 21 × 27. Rappresenta un uomo sulla quarantina, con capelli biondi ma la barba più oscura, berretto tondo nero, camicia bianca che spicca sul vestito nero. La mano sinistra è appoggiata sur un libro. Attira l'attenzione un'iscrizione greca, che dice *Εἰς αφκβ'. Μηνὶ Αὐγούστου κη' Χειρ Βιτόρε*; che significa: *Nel 1522 mese Agosto 28 mano Vittore.*

Non v'è in questo quadro, dalle luci troppo vive e stridenti, nulla che

[1]) Il Federici (*Lett. sulle B. A. Trev.*) vol. I p. 288, scrive: «Abbiamo veduto il ritratto di questo pittore (Carpaccio) nella quadreria Giustiniani sulle Zattere e segnasi dipinto, 1522, in cui era ancora vivente».

contraddistingua il fare del Carpaccio. Ma anche se lo stile non rivelasse un'altra mano sarebbe subito da escludere che il Carpaccio in quella figura giovanile abbia ritratto sè stesso nel 1522, quando era sul declinare dell'età. E sarebbe stato anche strano che il pittore, pur rievocando sulla tavola la sua immagine giovanile, avesse scritto il nome e la data in lingua greca. È invece ovvio che il vero autore del quadro scrivendo quelle parole greche abbia usata la lingua natìa. Infatti il dipinto è indubbiamente del pittore Vittore di Giovanni greco, che fu ascritto alla Scuola di San Giovanni Evangelista, e doveva anche essere esperto nel canto, giacchè i documenti ricordano che egli cantava nelle processioni della Scuola. Nè le arti gentili gl' impedirono di offrire il suo braccio in difesa del luogo natìo e della patria d'adozione, giacchè richiese alla Repubblica d' imbarcarsi sopra una galera, che andava a combattere i Turchi. Dalla guerra ritornò incolume e ripigliò a dipingere greche Madonne, delle quali non era cessato il culto tra i veneziani.

L'autorità irrecusabile dei documenti, distruggendo i sogni e i romanzi, sceverando il vero dal falso, prova che non esiste alcun dipinto che ci raffiguri il Carpaccio e che non è suo, nè da lui condotto quello che fu creduto da molti il suo auto-ritratto.

Appendice al Capitolo II.

Documenti.

GLI SCARPAZZA DI VENEZIA.

Ramo laterale a S. Raffaele.

[1]) 1363. 19 octobris — Rogavit ser Raphael Scarpazo sancti Raphaelis fieri cartam de filiali subieptione cum ceteris suis heredibus Francisco dilecto filio suo..... de eodem confinio..... — (Archivio Stato. Miscellanea. Notai diversi. Atti Pietro Venier. Busta 6).

[2]) 1363. 19 octobris — Rogavit suprascriptus ser Raphael Scarpazo sancti Raphaelis cum ceteris suis heredibus fieri simillem cartam Paulo filio suo dilecto de dicto confinio sancti Raphaelis..... — (Arch. St. Miscellanea, notai diversi. Atti Pietro Venier. Busta 6).

[3]) 1397. 16 octobris — Ego Symona rellicta ser Petri de Bernadigio et filia quondam ser Johannis Vincimalle.... Item vollo et ordino quod post meum decessum dentur de meis bonis ser Paullo Scarpazio ducati quinque auri pro anima mea..... — (Arch. St. Sez. Not. notaio Bonicardi Girolamo. Busta n.° 68. Testamento 294).

[4]) 1363. 19 octobris — Rogavit suprascriptus ser Raphael Scarpazo sancti Raphaelis cum ceteris suis heredibus fieri simillem cartam suprascripte Natali dilecto filio suo et suis heredibus de suprascripto confinio sancti Raphaelis..... — (Archivio Stato. Miscellanea. Notai diversi. Atti Pietro Venier. B.ª 6).

[5]) 1363. 19 octobris — Rogavit suprascriptus ser Raphael Scarpazo sancti Raphaelis cum ceteris suis heredibus fieri simillem cartam suprascripte Anthonio predilecto filio suo de predicto confinio sancti Raphaelis..... — (Archivio Stato. Miscellanea. Notai diversi. Atti Pietro Venier. B.ª 6).

[6]) 1364, 23 Junij — Rogavit Angelus Balbi quondam ser Petri sancti Nicolai fieri cartam securitatis cum suis heredibus Francisco Balbi quondam ser Raphaelis sancti Nicolai..... Testes: Paulus Scarpazo sancti Raphaelis.... — (Arch. St. Miscellanea. Notai diversi. Atti Pietro Venier. B.ª 6).

[7]) 1364. 23 junij — Rogavit Franciscus Balbi condam ser Raphaelis sancti Nicolai fieri cartam securitatis cum suis heredibus Victori Balbi quondam ser Dardi eius consanguineo..... Testes: Paulus Scarpazo..... — (Arch. St. Miscellanea. Notai diversi. Atti Pietro Venier. B.ª 6).

[8]) 1382. 23 septembris — Testam.... ego Laurencia uxor Pellegrini Bafo..... Testis: Ego Benevenutus Scharpazo testis subscripsi. — (Archivio Stato. Sezione notarile. Testamenti notaio Pietro Pensaben. B.ª 830).

[9]) 1382. 22 februarij — Testam... ego Agnexina uxor ser Chechi Scarpazo de confinio sancti Raphaelis..... constituo meum fideicommissarium solum ser Chechum Scarpazo virum meum...... — (Archivio Stato. Sezione notarile. Testamenti notaio Pietro Pensaben. B.ª 830).

[10]) 1383. 22 martij — Testam.... ego Johannes Istriano quondam ser Marini, de confinio sancti Nicolai..... Ego Benvenutus Scharpazo testis subscripsi. Testes: Donatus de Marcho Sancti Basilij, Petrus Belino, et Benvenutos Scharpazo ambo Sancti Nicolai. — (Arch. St. Sezione notarile. Testamenti notaio Pietro Pensaben. B.ª 830).

[11]) 1386. 26 Aprils — Testam..... ego Clara uxor ser Natalis Scarpazo de confinio sancti Raphaelis..... constituo esse meos fideicommissarios suprasciptum ser Natalem Scarpazo virum meum et Franciscum fratem meum carissimum...... in missis celebrandis pro anima mea, et unam similiter pro anima quondam domine Chaterine Balbi olim matris mee..... — (Arch. St. Sezione notarile. Testamenti notaio Pietro Pensaben. Busta 830).

[12]) 1419. 11 aprilis — Quod ad humiles supplicationes fidelissimi civis nostri *Raphaelis Scarpazo* cui tempore hungaro manus sibi amputata fuit, considerata inopia sua et familia de qua est oppressus, fiat sibi gratia in sustentatione vitæ suæ, quod habeat unam bancham piscariæ Rivoalti, quam habebat quondam Nicolaus Gaffaro per modum, quo dictus Nicolaus habebat. — (Archivio di Stato. Grazie, 1417-1423. Registro n.° 21. Carte 30).

[13]) 1435. 5 marzo — Ser Hetor Pasqualigo e mi Alvise Iustinian. Nicholo de Vigna afinador per tuto maistro ala finaria con el contrascrito signal. Rafael Scharpazo con el so segno..... Bevegnu Scharpazo vechio maistro.... Rafael Scharpazo a san Nichollo morto..... — (Arch. St. Provveditori in Zecca. Capitolar delle Brocche R.° 5 carte 36 tergo).

[14]) 1440. 3 otubre — Nui Marcho Valier, Alvixe Iustinian, et Alvixe Loredan hoficiali al dicto hoficio tollessemo et afermassemo ala finaria questi afinadori soto scricti con i sotoscritti signalli et prima Benvegnudo Scharpacio per tuto maistro et vechio con el dicto signal..... Rafael Scharpacio per tutto maistro con el dicto signal..... — (Arch. St. Provveditori in Zeca Capitolar delle Brocche R. 5 carte 37).

[15]) 1454. 1 octobris — Ser Raphael Scarpaza quondam ser Benvenuti Scarpaza de confinio sancti Nicolaj de Mendicolis rogavit cartam securitatis dotis ac repromisse domine Rose de Altilia uxori sue..... — (Arch. St. Cancelleria Inferiore. Ab Helmi Francesco. B.ª 76).

[16]) 1473. 11 settembre — Donna Margherita vedova di Rafaello Scharpazza di Venezia testifica nella rogazione d'un instrumento davanti al notaio. — (Arch. St. Miscellanea atti notai diversi. Busta 4).

[17]) 1467. 21 ottobre — Testamento di Agnese vedova di Nicolò Lanza..... Testis: ser Raphaele Scarpatio de Benvenuti ser Nicolai..... — (Archivio Stato. Sezione notarile. Testamenti nodaro Lorenzo Negro. B.a 749).

[18]) 1464. 28 Aprilis — Rogavit Franciscus filius condam ser Bartholomei Scarpazo sancti Gervaxij cum suis heredibus fieri cartam securitatis ser Johanni Scarpazo sancti Raphaelis patruo suo...... — (Archivio Stato. Miscellanea notai diversi. Atti Pietro Venier. Busta 6).

[19]) 1415. 11 Maij — Test.... Nos Nicolaus Baduario q.m domini Marci..... T.is: Ego Mafeus Scarpaza. — Sez. Not. Miscellanea Notai diversi. Franciscus de Gibellino. B.a 32. Protocollo C.te 2).

[20]) 1438. 10 martij — Ser Mapheus Scarpaza dictus varotarius quondam ser Bartolomei rogavit cartam commissarie in personam ser Nicholay Justiniano quondam ser Antonij de confinio sancti Viti ad placitandum...... — (Arch. St. Cancelleria Inf.re Notaio Tabarini Odorico. Busta n. 215. Protocollo. Carte 5).

[21]) 1473, 20 septembris — ser johanes Scarpazio quondam ser Maphei testis productus iuratus et examinatus..... — (Arch. St. Proprio. Vadimoni. Reg. 6. carte 4 tergo).

Ramo laterale dei Mercanti.

[1]) 1360, 18 Marzo — c. 84/85) — Giovanni Gomarelli di Maiorca dichiara d'aver rirevuto da Marco Bembo e Tomaso Gradenigo, ufficiali alle *rason*, procuratori del doge, le seguenti somme..... lire 100 di Maiorca pagate a *Lodovico Scarpazo*, e lire 1500 a lui stesso..... — (Commemoriali della Repubblica. Regesti. T. II. n.º 186 (VI) Venezia 1878).

[2]) 1356. 5 Marzo — c. 76 (74) t° Raffaino de' Caresini dichiara a Luchino dal Verme luogotenente in Genova d'aver ricevuto da Benedetto Finamore, Nazario Castagna, Ilario Pinelli e Gabriele Carena, mastri razionali e massari generali di quel comune, diverse merci che si descrivono, appartenenti ai Veneziani qui sotto specificati, le quali sono state catturate da genovesi insieme ad una cocca comandata da Sebastiano Veniero..... I proprietari delle merci sono Nicolò suddetto, Giovanni Dandolo..... *Martino Scarpazo*..... — (Arch. St. — Commemoriali della Repubblica — Regesti, T. II, n.º 141 (V) Venezia 1878).

[3]) 1362 — 18 gennaio — c. 125 (127) Giovanni Foscari procuratore di:..... *Marino Sarpazo*...... danneggiati dai sudditi del re d'Aragona, trasmette a Raffaino de' Caresini le proprie facoltà..... — (Commemoriali della Repubblica. Regesti. T. II, n.º 285 (VI) Venezia 1878).

[4]) 1385, 12 Julji Plenam et irrevocabilem securitatem facio ego Chataruza filia condam domini Marini Scarpazo et nunc uxor ser Danieli de Benedicto de confinio sancti Thome cum meis successoribus vobis domine Christine relicte domini Marini Scarpazo matris mee dilecte de dicto confinio sancti Thome..... — (Arch. St. Notarile. Miscellanea Notai diversi. Atti G. Ghibellino. B.a 3.

[5]) 1414 (?) — Test..... Ego Christina Scarpacio relicta ser Marini Scarpacio sancte Marie Formose..... esse volo fideicommissarios Franciscinam filiam meam dilectam et ser Andream Massario generum meum. et dominam Angelam Delphino sancti Felicis sororem meam..... dimitto Anthonie nepti mee filie ser Nicolai de Prata pro suo maritare sive monachare vel aluid secundum voluntatem dictorum meorum commissariorum..... Item dare debeat Lucie nepti mee uxori ser Luce Ariano sancti Raphaelis ducatos vigintiquinque auri..... — (Archivio Stato. Sezione notarile. Testamenti in atti Federigo Stefani. B.a 1231. n.º 455).

[6]) Forse da questo ramo anche discende Marco; Testam ... MCCCLXXI mense maij die III.... ego Coleta filia condam ser Zan Andrea Contro de Venetia..... Testis: *Marcus Scharpazo pictor* sancti Thome a ca Faledro..... — (Archivio Stato. Sez. notarile. Testamenti notaio Bursariis (de) Antonio Busta n.º 379. Testamento 35).

LINEA DIRETTA.

[1]) 1348, 11 aprilis — Ser Petrus Scarpazo (I) sancti Felicis..... — (Arch. St. Sezione notar. Atti Zen Zenone. B.a 1110 carte 13.

[2]) 1362, 6 aprilis — Rogavit ser Petrus Scarpazo sancti Nicolai..... fieri cartam securitatis repromisse Zanete eius uxori de dicto confinio (sancti Nicolai) — Arch. St. Sezione notarile. Miscellanea notai diversi. Brani di protocolli. B.a 8. N. 61.

[3]) 1362, 6 aprilis — Rogavit ser Victor condam Leazari sancti Nicolay de Mendicolis fieri cartam securitatis ser Petro Scarpazo eius genero dicti confinij sancti Nicolay..... — (Arch. St. Sezione notarile. Miscellanea notai diversi. Brani di protocolli. B.a 8 n.º 61).

[4]) 1372, 24 aprilis — ....Actum Pupilie in domo Leonardi Bafo, presentibus Andraxo Balbi filio ser Nicolai, Antolino Scarpazo filio condam ser Petri..... — Arch. St. Notarile. Miscellanea notai diversi. Atti M. Galedello. B.a 3).

[5]) 1397, 20 septembris..... — Antonius Scarpazo quondam ser Petri de confinio sancti Nicolay..... constituo et esse volo meam commissariam Bernzam relictam dicti ser Petri Scarpazo matrem meam dilectam..... — (Archivio Stato. Cancelleria Inferiore. Miscellanea notai diversi. Busta 22. Testamento n.º 925).

[6]) 1430, 6 febrarij — Pro domina Maria Scarpazo contra Thomasinam Scarpazo ad omnia facienda..... — (Arch. St. Proprio. Vadimoni. Reg.º 1, carte 48.

[7]) 1430, 5 octobris — Dona Maria Scarpazo ultra quod ser Victor Scarpazo eius filius, sit pro ea scriptum in Curia contra omnis et omnia faciendum..... — (Arch. St. Proprio. Vadimoni. Reg.º 1, carte 49).

[8]) 1440, 4 aprilis — .....facio ego Maria Scarpazo de confinio sencti Raphaelis de Venetiis tibi Donato Buxello commissario de ducatis decem..... — (Arch. St. Sezione notarile. Nodaro Polo Gregorio. Busta 14).

[9]) 1444, 10 aprilis — Test..... Ego Maria relicta ser Antonij Scarpazo de confinio Sancti Raphaelis in domo proprie mee habitationis..... esse volo meos fideles commissarios Victorem dilectum filium meum et Marianum atque Petrum eius filios..... Residuum vero omnium bonorum meorum..... dimitto Victori filio meo..... — Arch. St. Sezione notarile. Testamenti. Atti nodaro Polo Gregorio. Busta 14. Testamento n.º 86).

VITTORE SCARPAZZA I.

[10]) 1456, 25 setembris — Test..... Io Lutia relita de ser Vetor Scarpaza del confin de San Raphael..... comissarij volio sia mie fiuoli, zoe Marin Scharpaza, Santo, Antuonio, Marcho e Zuane fradeli..... A mio fio Piero non laso alchuna chossa perche lui ha habudo la sua parte avanti che mo è questo per la centura che lui i a habui per il debito da cha Zane che più tosto volse che la se perdese che schuoderla, e per altre sue crudeltà e puoche bonta.

a tergo — 1456, 12 novembris — Testamentum domine Lucie relicte ser Victoris Scarpazo de confinio Sancti Raphaelis scriptum aliena manu, et secundum formam partis capte super inde, omnibus inde expulsis sibi soli legi que dixit stare secundum suam intentionem volentis quod debeat presenti reducere in formam publicam, et dare secundum ordines venetiorum.... — (Arch. St. Sezione notarile, Notaio Davanzago Andrea. Busta n.º 368).

[11]) 1462, 16 mai — Test..... io Lucia relita de ser Victor Scarpaza del confin dé san Rafael..... Lasso mio fedel commissario et exequutor de questa mia ultima voluntà Marin Scharpaza mio dileto fio..... Item a Piero mio fio non lasso alguna cossa per aver lui abudo del mio quanto lui sa, tuti veramente le mie beni..... lasso a Marin, Santo e Marco mie fili egualmente fra loro..... (Arch.º St. — Sez.e Notarile — Not.º Bartolomeo de Camuzi B. 385 prot.º c.º 60).

1. Pietro Scarpazza (II).

[12]) 1454, 10 Martij — Test..... ego Zanina relicta ser Francisci de contra sancti Raphaelis..... Testis: Ser Petrus Scarpaza filius ser Victoris..... — (Arch. St. Sezione notarile, notaio Trevisan Gio. Bono. Busta n.º 983, testamento 165).

[13]) 1457, 11 decembris — Test..... ego soror Lutia tertij ordinis sancti Francisci relicta ser Angeli Memo de contra sanctis Raphaelis..... Testis: Ser Petrus Scarpaza filius ser Victoris..... — (Arch. St. Sezione notarile — notaio Trevisan Gio. Bono. Busta n.º 983, testamento 195).

[14]) 1486, 8 avosto — per sacho ditto afitti in monte contadi da ser Piero Scharpaza per parte de fitto ducati XIII portoli *Vetor* (II) suo fiol.... val. L. I, s. VI — (Proc.ri di S. Marco — Procuratia de Supra — Libro di Cassa per Chiesa. R.º 1).

ALTRI FIGLI DI VITTORE I.

2. Zuane Scarpazza, frate Ilarius.

[1]) Zuane de Scarpazo (fo tolto lano 1466) — (Arch. Sc. Scuola Grande S. Giovanni Evangelista. Mariegola. Registro n.º 11.

[2]) 1472, 21 septembris..... — ego frater *Ilarius Scarpaza* qui in seculo nominabor Johannes Scarpazio filius condam ser *Victoris* Civis et habitator Venetiarum in confinio sancti Raffaelis, nunc residens in monasterio sancte Ursule extra muros Padue ordinis sancti Francisci premissa considerans per que animo disposui militare Deo sub regula et habitu dicti gloriosissimi Seraphici Francisci sub qua per animum continuam perseverari regulam observandum et habitum dicti ordinis differendo..... Meos instituo fidei commissarios et huius mei testamenti executores *Petrum Scharpazo varotarium fratrem meum*, ac Ilarionem filium quondam ser Andree de Rayniis nepotem meum..... dimitto *Victori* nepoti meo *filio Sancti Scharpazo fratris mei* omnem illam partem seu portionem que michi spectat..... de dotis quondam matris mee..... Item dimitto *Marino, Sancto* et *Marco Scarpazo fratribus meis* omnes meos pannos, laneos et lineos, ac massaritias et arnesi a domus equaliter inter eos etiam cum conditione infrascripta videlicat quod omnia legata superius facta et dimissa dictis tribus fratribus meis et dicto *Victori filio dicti Sancti* fratris mei prout superius in tribus capitulis apparet, volo quod valeant et teneant vigoremque ac firmitatem habeant in quantum dicti *Marinus, Sanctus* et *Marcus* libere et absque aliqua cavillatione dent, et assignent Ilarioni et Ieronimo nepotibus meis filiis condam ser Andree de Raynis cognati mei omnes res, pannos laneos et lineos, vestes, massaritias, et alia suppellectilia que habent de eorum ratione et quod aliquid litis aut questionis tam pro expensis pro eis factis quam pro denariis eis seu quondam patri suo accomodatis, et alia quacumque conditione, modo seu causa non moveant, nec movere debeant, aut petant neque petere possint ullo quodam modo, forma vel ingenio. Et si aliter fecerint illico sint omnes predicti: *Marinus, Sanctus*, et *Marcus*, ac *Victor filius* dicti *Sancti* privati de dictis legatis et nihil ipsi vel alter eorum de hiis que supra ordinavi habeant nec habere debeant seu debeat; Sed illico omnia dicta bona et legata perveniant et pervenire debeant libere et expedite in dictos Ilarionem et Ieronimum nepotes meos ac *Victorem filium dicti fratris mei Petri Scharpazo varotarii* equaliter inter eos pro tercio..... prout in quoddam instrumento publico confecto manu notarii infrascripti sub die ultimo Iulii 1471 apparet. Ideo declaro, volo, et ordino quod totum dictum terrenum dimitto dicto *Petro Scharpazo varotario* fratri meo..... Residuum vero omnium aliorum bonorum meorum..... dimitto fratribus meis *Marino, Sancto*, et *Marco*, cum condictione..... quod debeant restituere dicta bona dictis Ilarioni et Ieronimo et eos non molestent..... et casu quo secus facerent immediate volo quod dictum residuum perveniat in ipsos Ilarionem et Ieronimum ac Victorem *filium dicti Petri fratris* mei pro tercio videlicet inter eos..... Signum suprascripti fratris Ilarii qui in seculo vocabatur *Iohannes Scharpazo* qui hec fieri rogavit..... (Archivio Stato. Sezione notarile. Notaio Zamberti Lodovico. Busta 1067, n.º 66).

3. Antonia Scarpazza.

[1]) 1467, 15 aprilis..... Ego Paulus Benedicto Sancte Marie Jubenico plebanus notarius..... hac cedula ex testamentaria.... autenticavi..... 1448, 19 setembris ego Antonia uxor ser Andree de Brisia de confinio sancti Ieremie.... lego meo (*sic*) commisarios dominam Luciam Scarpaza matrem meam et maritum suum ser Andream de Brisia..... — (Arch. St. Sezione notarile. Testamenti in atti. Benedetto Paolo. Busta 1149, n.º 35).

4. Antonio Scarpazza, frate Luca.

[1]) 1448. Ser *Antluonio Scharpazo* a san Nichollo; di Lhordenadi iiiiii; domenege iiiiiiiii; corpi iiiii; procession — (Archivio di Stato. Scuola Grande San Marco. B.^a 228. Libri antichi di contabilità R.° II).

[2]) 1452, 28 aprilis. Testamentum ser Donati Zaparin (o Ciaparin) de confinio Sancti Raphaelis. Mi Donado Ciaparin..... Testis: — Anthonius Scharpazo filius ser Victoris santi Raphaelis..... — (Arch. St. Sezione notarile. Notaio Davanzago Andrea. Busta n.° 368).

[3]) 1461, 22 martij. Test...... ego Dompnus Lucas alias Antonius filius quondam ser Victoris Scharpacia de confinio sancti Raphaelis..... constituo et esse volo meam solam commissariam et huius mee ultime voluntatis exequutrix honestissimam dominam Luciam matrem meam dilectam relictam a dicti condam ser Victoris cui dicte Lucie dimito omnia mea bona mobilia et immobilia..... (morto prima del 1468). — (Arch. St. Sezione notarile. Notaio Bartolomeo Camuzzi. Busta n.° 385. Testamento 121).

[4]) 1468, 12 otubrio. — Dona Maria moier de ser Alberto chomo e fia che fo de ser Antonio Scharpazo chomo eriede de suo pare..... (non menzionata nel testamento del frate) — (Arch. St. Stride, e Chiamori. Quattro Ministeriali. Reg. 48. carte 53 tergo).

[5]) 1480, 14 novembris — Test..... ego Maria filia quondam ser Antonii Scarpazo uxor providi viri ser Alberti Avin quondam ser Iacobi..... volo esse meos commissarios et huius mee ultime voluntatis exequtores Albertum dilectum meum maritum, et Augustinum de Moixe compatrem meum, quibus animam meam recommendo..... Item vollo maritari Victoriam filiam meam adoptivam de bonis mee repromisse..... — (Arch. St. Sezione notarile. Atti notaio Camuzzi Bartolomeo. Busta 385. C. 223).

5. Sante Scarpazza.

[1]) 1457 — indictione octava die vero martis quo ser Sancto Scarpaza quondam Victoris confessus est se integre recepisse a dona Helisabeth dilecta uxore sua ducatos centum viginti sex..... — (Archivio Stato. Manimorte. Venezia. Miscellanea. Pergamene, 1490-1499).

[2]) 1473 (4), 12 gennaio..... Fato el choito a dona Isabeta Scharpaza chomo propinqua adi 16 zener..... — (Archivio Stato. Quattro Ministeriali. Stride e Chiamori. Registro 50. Carte 99).

[3]) 1480, 31 maggio — Vettor Scarpaza quondam Santo vende una casa a san Raphael..... — (Esaminador. Preces. Reg. 38, carte 40 tergo).

[4]) 1496, 13 maij..... Dona Helisabeth relicta ser Sancti Scharpazo quondam Victoris..... (Arch. St. Manimorte. Venezia. Miscellanea. Pergamena. 1490-1499).

Vittore Scarpazza III, *figlio di Sante.*

[1]) 1480, 31 maggio — Vettor Scarpazo quondam Santo vende una casa a san Raphael..... — (Archivio Stato. Quattro Ministeriali. Stride e Chiamori. Reg. 58. Carte 101 e 162 tergo).

[2]) 1481.... 4 zugno — fatto (el cuito) a ser Vettor Scarpazo suo nevodo (di Piero Scarpazza) — (Arch. St. Quattro Ministeriali. Stride e Chiamori. Reg. 58. Carte 131 tergo.

[3]) 1517 a dì 30 dezembrio — Condizion de mi Vettor Scarpaza fo de ser Santo come me truovo aver nela contra de San Raffael parte de una caxa dove io abito..... — (Arch. St. Dieci Savi sopra le decime in Rialto. Estimo 1514. Condizioni S. Raffaele. B.^a 38, n.° 81).

[4]) 1518 — Maistro Vettor Scharpaza de la Zudecha — (P. Paoletti, Bollettino delle Arti e Curiosità, Anno 1894, p. 58).

[5]) 1525, adi 6 marzo — fatto el cognito a ser Marcho fiol fo de ser Victor Scharpaza propinquo. — Adi ditto a ser Santo suo fradel propinquo. — Adi ditto a ser Gasparo Scharpaza come propinquo e lateran (zio) — (Quattro Ministeriali. Stride e Chiamori. Registro 28. Carte 185 tergo).

[6]) 1533, 7 aprilis — Ser Victor (Ferro) et domina Franceschina uxor ser Sancti Scarpaza frater et soror..... — Arch.° St. Poprio. Vadimoni. Reg. 17. Carte 97).

[7]) 1534. — ser Santo Scarpazza fo de ser Vettor. — (Arch. Stato. Scuola gr. di S. Gio. Evangelista. Mariegola dal 1501 al 1539. R.° 13).

[8]) 1548, 11 Januarij — Ad instantiam domine Helisabeth filie quondam ser Victoris Scarpatia uti donatrix quondam ser Sancti Scarpatia eius fratris..... quondam ser Aloysio Scarpatia patruo dicti quondam ser Sancti et fratri dicti quondam ser Victoris mortuo ab intestato Nazaret. — (Arch. St. Procurator Stride. Reg. 18. Carte 100 t.°).

Gaspar Scarpazza, *orefice, figlio di Sante.*

[1]) 1499 adi 23 febraro. — Io Zan Alvise Querini fo de messer Jeronimo..... Ed io Martin fio fo de ser Jachomo da Tresonta bergamascho fo testamonio — *Gasparo Scharpaza* sta a san Rafael de quanto schrito fo testimonio. — (Arch. Stato. Sezione notarile. Nodaro Marsilio Antonio. Busta n.° 1210. N.° 626).

[2]) 1514, 22 avosto — Condizion de mi *Gasparo Scarpaza* fo di sior *Santino* e *Alvixe* mio *nevodo* in san Rafael. — (Arch.° St.° — Dieci Savi sopra la Decione in Sialtro — Condizion 1514. S. Rafael n.° 15).

[3]) 1528, 31 augusti — ..... Unde cognoscendosi aptissimo et sufficientissimo a questo *Gasparo Scarpaza* longamente exercitato et afaticatosi in cecha, per autorita di questo conseio, sij acceptado dicto Gasparo per fondador de respetto in dicta cecha cum salario de ducato uno al mese tantum, come se contien in la parte predicta..... — (Consilio X. — Coranni B.° 4 c.° 83 t.)

4) 1533, 11 septembris — ..... io *Gasparo Scarpaza* quondam ser *Sancto* de la contra de San Raphael..... lasso a *Helisabet Lutieta* et *Anzoleta* mie fiole, ho habudo cum dona anzelica fia de ser Antonio caleger loro madre et siano mie o non mie fiole, de et sopra la mia casa, posta in San Raphael..... Item lasso a *Zuan Maria* et *Alvise mei fioli* nasciuti de la predetta anzelica sua madre, et..... siano mei o non mei fioli equalmente le predette mie casa e possession..... A *Filippo* veramente suo *fio*, el qual etiam se dice esser mio che non lo credo, et sia mio o non mio per le mal sue opere, lassoli ducati vinticinque, e non più de li mei beni, aricordandoli si rimova da li vicij et compagnie et attenda a far ben; Item lasso a li mei *nepoti fu fioli* de *Vettor* et *Alvise Scarpaza* che furono mei fioli per la consanguinità ducati quattro...... — (Arch. St. Sez. notarile. Testamenti. Atti Gio. Giacomo de raspis. Busta 835, n.º 172).

5) 1534, die 31 augusti — Ser Paulus Vallaressus, ser Petrus Baduarius, ser Leonardus Justinianus capita. Ser Gabriel Venerius, ser Dominicus Trivisanus, ser Petrus Maurocenus, Advocatores. Quod iste *Gaspar Scarpaza* ex consulto et decreto Serenissimi Principis, Consiliariorum et Capitum huius Consilij retentus, propter imputationem, quod cum exerceret officium funditoris in cecha, aurum dolose et fraudolenter furatus fuerit, sicuti hoc consilium ex ijs, que modo lecta fuere; intellexit auctoritate huius consilij sit bene retentus, et per collegium extraordinarium debeat examinari cum facultate, pro maiori parte, torquendi eum, si de plano verum fateri noluerit, nec non retinendi, seu proclamari faciendi, et torquendi alios complices, et cum ijs, quae habebuntur postea veniatur ad hoc consilium pro facienda iustitia. — De parte De non - 0. — Non sinceri - 0. — (Arch. Stato. Consilio Dieci. Criminal. Registro, a. 1526-1534, carte 168 tergo).

6) 1534, 28 septembris — in Cons. X — Si videtur volis per ea que dicta et lecta sunt quod procedatur contra istum *Gasparem Scarpaza* collegiatum et confessum. — De procedendo - 16 — De non - 0 — Non sinceri - 0. — Serenissimus Princeps, ser Federicus Rhenerius, ser Pandulfus Maurocenus, ser Joannes Maurus Consiliarij Advocatores. Volunt quod iste *Gaspar* die veneris proximo, hora consueta ducatur inter duas columnas, ubi super uno pari furcarum debeat laque suspendi per cannas gutturis, ita quod anima a corpore separetur: et quod pecunia, aurum, iocalia, et argenta omnis generis reperta et inventariata ab ipso aquisita per latrocinium malo modo, remaneat in cecha nostra. — De parte - 7. — Volunt quod sit confinatus ad standum in carceri forti perpetuo clausus ubi vitam finire habeat, unde ulla si umquam tempore aufugerit, et captus fuerit, debeat suspendi laqueo per cannas gutturi super uno pari furcarum inter duas columnas, sic quod anima a corpore separetur, ut supra, et qui eum ceperit, ac presentaverit in vires nostras, consequatur libras quinque parvorum. Et quod pecunia, aurum, iocalia, et argenta omnis generis, que inventa inventariataque fuerunt, aquisita ab ipso *Gaspare* malo modo per latrocinium ut supra, remaneant in cecha nostra: omnium vero aliorum eius bonorum fundus non possit vendi nec alienari ullo modo, sed restet obligatus solutioni talaa predicte, etiam si foret pro maiori summa. Et hoc super scallis Rivoalti publicetur, excepto eo, quod dicitur de pecuniis, auro et, alijs debentibus remanere in cecha. — De parte - 9 — Non sinceri - 0. (Arch. St. Consilio Dieci. Criminal. Registro. a. 1526-1534, carte 171 tergo).

7) Per obedir ala parte noviter presa nelo Ex.mo Conseglio de Pregadi sotto di 11 Lhottubrio 1537 de dar in notta le sue intrade per tanto io *Gasparo Scharpaza orese* el qual è confinado in la forte in vita sua per lo Ex.mo Consegio di X habitava nela contra de San Raffael dago in notta la mia povera condicion a vui magnifici Signori X Savij sopra le decime et prima..... — (Arch. Stato. Dieci Savii sopra le decime in Rialto. Estimo 1537, Busta 61, n.º 23).

8) 1538, 23 octobris..... — io *Gasparo Scarpaza* quondam ser *Santo* detenuto et essendo carcerato ne la prexon forte del palazo di San Marco de Venetia..... lasso la mia dona dona madona et sola commessaria..... Item lasso a *Hysabeta Lucia* e *Anzola* mie *fie* ducati duxento per chadauna de esse per el suo maridar..... El residuo..... lasso a *Zuan Maria* et *Alvixe* mei dilectissimi *figlioli* tra loro da esser egualmente diviso. Item lasso a *Santo* et *Marco* fioli del *quondam Vetor Scarpaza* mio *fratello* ducato uno per chadaun de loro..... — (Arch. St. Sezione notarile. Testamenti in atti Glo. Batta Cigrigni. Busta 208. n.º 83).

9) 1535, 14 aprilis — Emptio ser *Gasparis Scharpazza aurificis* quondam ser Sancti..... — (Arch. St. Sezione notarile. Atti Benzon Diotisalvi. Busta 355 bis, fascicolo II, carte 45.t).

10) 1548, 2 septembris — Commissio domine Agnesine *relicte* quondam ser *Angeli Scarpaza*. In Christi nomine amen, die secundo septembris suprascripti, Hon.a domina Angelica *relicta* quondam ser *Gasparis Scarpaza* habitatrix in confinio sancti Angeli Raphaelis agens..... — (Arch. St. Sezione notarile. Atti Benzon Diotisalvi. Registro 364, carte 241 t.º).

11) 1513, 21 marcij — Domina Helisabeth *relicta* ser *Aloysij Scarpaza* pischatoris..... — (Arch. St. Proprio. Mobili. Registro 1, carte 189).

12) 1549, 29 Januarij — Ommissio domine Angelicae relictae ser *Gasparis Scarpazza*..... — (Arch. St. Sez. notarile. Atti Benzon Diotisalvi. Registro 365, carte 26t).

6 e 7. Marino e Marco Scarpazza.

1) 1471, adi 16 giugno in San Rafael. — Ser Marin e ser Marcho Scharpazo e fradeli fa investir a proprio un teren vachuo meso nel confin de San Rafael..... (Quattro ministeriali Stride e Chiamori. R.º 48, carte 96).

2) 1481, adi 5 hottubrio in San Rafael..... — Ser Marin Scharpazo per suo nome e chome prochurador de Marcho suo fradello a venduto a messer Jacomo Lion..... un teren vachuo over *squero*..... in San Rafael.....

3) Adi 4 zugno — Fatto el cuito a ser Piero Scharpazo (pescador?) come propinquo e llateran (Zio o cugino) — (Quattro Miuisteriali Stride e Chiamori. R.º 58 (c.e 131 t.º).

4) 1525, 4 marzo — dona Paulla relicta ser Marcho Scarpaza fa investir..... le proprietà..... de San Rafael — (Quattro Ministerlali Stride e Chiamori. R.º 28 c.e 185 t.º).

5) 1490, 26 augusti — Essendo nuovamente morto *Marco Scharpaza Guardian del Kastel de lido*..... — (Arch. Stato. Notatorio Collegio. Reg. 22, c.º 20 tergo) (forse da Mazzorbo).

ALTRO RAMO LATERALE.

Pietro Scarpazza pescador (III).

[1]) 1481, 4 zugno. — Fatto el cuito a ser Piero Scarpazo come propinquo e llateral (zio o cugino di Marin Scarpazza) — (Quattro Ministeriali Stride e Chiamori. Reg.º 58, c.te 131 t.º).

[2]) 1491, 10 novembre — Petrus Scarpaza piscator S. Raphaelis ucciso — (Signori di Notte Criminal. R.º 15 c.te 51 t.º).

[3]) 1540, 17 dezembrio — Dona Chiara fiola del quondam ser Piero Scarpaza..... — (Quattro Ministeriali. Stride e Chiamori. R.º 116, c.te 75).

Francesco Scarpazza pescador *(fratello di Pietro pescador?)*.

[1]) 1478, 7 Julij..... — Dona Stephanella uxor ser Francisci Scharpazo piscatoris de contrata sancti Raphaelis..... — (Arch. Stato. Sezione notarile. Testamenti in atti del notaio Roveda Simone. Busta 858, n.º 78).

Ser Lazaro Scarpazo pescador — san Rafael — mori adi 18 setembre 1484 — (Arch. St. Scuola S. Marco. Reg. Confratelli, n.º 3).

1508, 11 decembris — Testam..... Stephanella relicta egregii viri ser Francisci Scarpazo et filia quondam ser Ioannis Ferro de confinio sancti Raphaelis..... — (Cedule testamentarie chiuse. Lettera S. a).

[2]) 1514, 28 settembrio — Chondition de mi Stefanela Scharpaza relita de ser Francesco dago in nota a lofizio vostro..... — (Arch. St. Dieci Savi sopra le decime in Rialto. Condizion San Rafael. Busta 38).

[3]) 1525, 18 decembris — Ego Stephanella relicta quondam ser Francisci Scarpatio piscatoris de confinio sancti Raphaelis..... esse volo meos fideicommissarios dominam Ludovicam filiam meam relictam quondam Zaneti Rubei et Alovisium nepotem meum condam Andree filii mei..... Item dimitto Lazaro filio meo ducatos quatuor..... quod habere debet virtute instrumenti rogati per presbiterum Antonium Spiti inter quondam Laurentium olim filium meum et ipsum Lazarum. Item dimitto Anzille nepti mee quondam Laurentij tantam sarziam pro una vestitura. Item dimitto Angele nepti mee filie quondam Joannis totidem sarzie pro altera vestitura..... Item dimitto Mariette filie mee ducatum unum..... — (Arch. St. Sezione notarile. Testamenti in atti. Antonio Marsilio. Busta 1214, n.º 972).

[4]) 1534, primo octubrio — Fede fazo io Zuan Piero Bendo come dona Stefanela Scharpaza è morta zercha ani octo. — (Archivio Stato. Miscellanea ricevute testamenti restituiti. B. n.º 62).

[5]) 1499, 9 Aprilis — Domina Marieta filia ser Francisci Scarpazo et uxor desponsata ser Nicolai Zancharolo piscatoris de confinio sancti Nicolai..... — (Archivio Stato. Miscellanea Pergamene. Santa Maria Valverde. Busta 21).

[6]) 1533, 19 marzo — Spexa fatta per Lazaro Scarpaza a san Nicolo et fo sepultto a Sancta Croce nela nostra archa n.º 14... L. 10 - 6. — (Arch. St. Scuola Grande San Marco Busta n.º 220. Sepulture).

[7]) 1495, 18 Januarij — Ser Baldassar Trivisanus, ser Leonardus Grimanus et ser Paulus Pisanus eques Advocatores Comunis in XL.ta — Joannes et Laurentius Scarpaza fratres filii Francisci Scarpaza piscatoris de contrata sancti Nicolai, contrabannerii, qui hoc anno ex navi Syrie, patrono Dominico Blancho ultrascripto ellevarunt contrabannum..... — (Archivio Stato. Avogaria del Comun. Raspe. Registro 18, carte 77 tergo).

[8]) 1523, 29 octobris — Ego Laurentius Scarpaza filius quondam ser Francisci de confinio sancti Raphaelis..... volo meos fidei commissarios imprimis dominam Stephanellam matrem meam, dominam Ursam uxorem meam..... Item dimitto Aloysio nepoti meo filio condam Andree fratris mei barcham meam..... volo quod debeant amba vel restans gubernare filias meas videlicet Ancillam sopranam et Juliam..... — (Archivio Stato. Sezione notarile. Testamenti. Atti. Bartolameo Grigis. Busta 1210, n. 575).

[9]) 1524, 15 Julij — Spectabiles et generosi domini..... judices proprii..... ad nomen domine Ursule relicte ser Laurentij Scarpaza quondam ser Francisci que quidem vadimonii carta est de ducatis centum et triginta uno et una domo in confinio sancti Nicolai..... in duobus petiis de campis undecim pro indiviso cum ser Alberto Scarpaza..... Item medietatem unius petie terre campi unius cum dimidio existentis pro indiviso inter quondam ser Laurentium suprascriptum et Lazarum Scarpaza eius fratrem..... — (Arch. Stato. Proprio. Foris. Registro 4, carte 71).

1524, 18 Junij — Placeat spectabili viro ad justantiam domine Ursule relicte domini Laurentij Scarpaza intendentis tibi persolvi facere de sua dote..... — (Arch. Stato. Proprio. Lettere. Registro 4, carte 12).

Isolato si trova:

1503, 19 junij — Nicolo Scarpaza — (Signori di Notte al Civil. Bolle e Terminazioni. B.a 120, R.a i, c.te 45 t.º).

1517 — Ritrovandomi exule io Nicolo Scarpaza da la patria mia già anni cinque..... — (Quarantia Criminale Fide Sopraconsoli dei Mercanti, B.a 151. R.º 1, c.te 56 to).

VITTORE SCARPAZZA (II), PITTORE.

[1]) 1472, 21 septembris..... — Ego frater Ilarius Scarpaza filius ser Victoris civis et habitator Venetiis..... omnia dicta bona..... per venire debeant..... in dictos Ilarionem et Jeronimum nepotes meos et *Victorem* filium dicti fratris mei Petri Scharpaza varotarii equaliter..... — (Sez. Not. Zamberti Ludovico, B.a 1067, n.º 66).

[2]) 1486, 8 avosto — per sacho ditto a fitti in monte conttadi da ser Piero Scharpaza per parte de fitto ducati XIII portoli *Vetor* suo fiol..... val. L. 1 - S VI — (Procuratia de Supra. Libro di Cassa per Chiesa. R.º 1).

[3]) 1501, 31 marzo — Mandato magnificorum dominorum capitum Consilij X, vobis Magnifico domino Jacobo de Canali Provisori Salis ad capsam dicimus et ordinamus, che vui dobic dar et numerar a *Vetor Scarpaza* (Vettore Carpaccio) ducati vinti a bon conto acio che lui possa far le spese necessarie ala pictura la qual lui fa per metter in la salla de Pregadi. Insuper dateli onze quatro oltramarin per essa pictura.

Datum 31 mensis martii 1501.

Johanes Zantani
Nicolaus de Priolis et } Capita Excellentissimi Consilii decem.
Paulus Pisanus

(Vol. 4, Collegio Provveditori al Sal, 1482-1514, carta 140 verso).

[4]) 1501, 26 Agosto — Mandato magnificorum dominorum Capitum Excelsi Consilij X, dent et numerent domini Provisores Salis magistro *Victori Scarpatio* pictori ad bonum computum pro tellario quod pingit pro Sala Consilij Rogatorum ducatos X ex pecuniis deputatis fabricis Pallatii.

Datum die XXVI mensis Augusti MCCCCCI.

Laurentius Contaremo Caput Consilij X subscripsi.
Paulus Antonius Emilianus Cap. Cons. X subscripsi.
Nicolaus de Priolis Cap. Cons. X subscripsi.
Zacharias Frisius Secretarius mandato subscripsi.

(Notatorio 2, del Magistrato al Sal 1491-1529, carte 47 verso).

[5]) 1501, 4 octobris — Mandato magnificorum dominorum capitum Excellentissimi Consilij X dent et numerent Domini Provisores Salis magistro *Victori Scarpatio pictori* ad bonum computum pro telaro quod pingit pro Sala Consilij rogatorum ducatos decem, ex pecuniis deputatis fabricis palacij.

Data die XXVI mensis augusti 1501.

Laurentius Contareno Caput Consilij X.
Paulus Antonius Emilianus Caput Consilij X.
Nicolaus de Priolis Caput Consilij X.
Zacharias Friseeus Secretarius.

(Archivio Stato. Provveditori al Sal. Registro n.º 5, carte 47 t).

[6]) 1502, 18 Augusti — Prudens fidelis civis noster *Victor Scarpatius pictor* solertissimus: qui est ille, qui de mandato tunc capitum huius consilij pinxit telarium novissime locatum e positum in frontispitio sale consilij rogatorum omni, die frequentat audientiam capitum huius consilij postulans mercedem suam; et conveniat honori et justitie dominij nostri providere satisfationi sue eapropter — Vadit pars: quod eidem Victori, qui hoctenus habuit ducatos triginta ad bonum computum tam nomine expensarum quod mercedis predicte dari sibi etiam per officium nostrum salis debeant et mandentur ducati viginti pro integra et completa satisfactione mercedis et expensarum predictarum, sic quod in totum veniat habere ducatos quinquaginta computato omni eo, quod propter hoc habuisset ab officiis ostris. De parte... 16 — De non... 0 — Non sinceri... 0 — (Archivio Stato. Consiglio dei Dieci. Misti. Registro n.º 29. Carte 98).

[7]) 1507, 28 Septembris — Essendo di non picol ornamento de la Salla nostra de gran Conseglio de ultimar tandem li tre quadri principiati de pictura, videlicet quello del quondam Alvise Vivarin et li altri do restano, uno de i qual non è anchor principiato: siche poi compir si possi el resto di dicta Salla, che non resti piui impedita, come fin hora è stata; et che una volta tuta dicta sala finita et expedita sia come si convien al ornamento di quella juxta li aricordi di Provededori nostri del Sal. Havendosi etiam per questo offerto el fidelissimo citadin nostro Zuan Bellin, per la obbligation lui ha, de usar ogni solecita diligentia cum la solertia sua de imponer fin a simel opera de li prefati tre quadri, dummodo habia in adjuto suo li infrascripti nominati pictori: pero — Landera parte, che apresso la persona del predicto Zuan Bellin, el qual havera cura de tali opera el sia azonto *maistro Vector dicto Scarpaza* cum salario de ducati 5 al mese, maistro Vector quondam Mathio cum ducati 4 al mese, et Hieronimo depentor cum ducati do al mese i qual siano diligenti e soleciti in adinto dil predicto ser Zuan Bellin, in depenzer di predicti quadri: siche ben et diligentemente cum quella piu presteza di tempo possibel siano compiti. I salarij di qual tre maistri pictori soprascripti cum le spese di colori et altro occorrera, pagar si debano di danari de la casa granda per loffitio nostro di Sal. Hoc per expressum declarato, quod dicti pictores provisionati teneatur et obbligati sint laborare de continuo et omni die, ut dicti tres quadri quantum celerrime perficiantur et sint ipsi provisionati at beneplacitum huius Consilij. De parte... 23 — De non... 3 — Non sinceri... 0 — (Arch. St. Consiglio dei Dieci. Misti, R.º 31, carta 154 verso; e vol. 4, Collegio — Provveditori al Sal, 1482-1514, carta 183 verso).

[8]) 1507 (8), 7 febbraio — El fo fatto lallezion de dar el nostro penello al pinj sufizientte depenttor che fosse nela terra..... dove el se mese alla prova i sottoscritti; Ser Benetto Diana de sj balotte n.º 8 de no n.º 4 — Ser *Vettor Scarpaza* de sj balotte n.º 6 de no n.º 6 — Adj 13 frever fo fatto linstromento. — (Scuola grande di S. Maria della Carità. Notatorio 253).

[9]) 1508, 11 Decembre — ser Lazaro Bastian, ser *Vettor Scarpaza*, e ser Vettor de Mathio per nominati da ser Zuan Bellin depentori, constituidi alla presentia di Magnifici Signori messer Caroso de chà da Pesaro, messer Zuan Zentani, messer Marin Gritti et messer Alvise Sanudo, dignissimi proveditori al Sal, come deputati electi di pintori a vedere quello pol valer la pictura facta sopra la faza davanti del fontego di Todeschi facta per maistro Zorzi da Castel francho; et zurati d'achordo dixeno a juditio. A parer suo meritar el ditto maestro per dicta pictura ducati cento et cinquanta in tutto. — « Die « dicta. Col consenso del prefato maistro Zorzi gli furono dati ducati 130 ». — (Magistrato al Sal. Notatorio R.º 6, carte 95).

[10]) Al Marchese di Mantova Francesco Gonzaga, Illmo Segnor mio: ne li passati giorni fu uno ad me incognito guidato da alcuni per veder uno Jerusalem il qual io ho facto. Unde subito da lui veduto con somma instantia procurava io gel volesse vender, imperhoche el cognosceva esser cossa de gran contento et satisfatione. Finalmente concluso il mercato cum il dar de la fede mai più è comparso. Io mo per dechiarirme de tal cossa adimandai quelli lo guidorno; fra li quali era uno prete barbuto vestito de griso beretino, il qual assai volte l'ho veduto cum la S. V. in salla grande del Consiglio; et adimandai il nome di quel tale et conditione: me dissero esser maistro Laurentio pictor de la S. V. Per il che ho facilmente compreso dove costui voleva renscir, et per home è parso driciar la presente ad Vostra Sublimita per dargli notitia si del nome mio, come anche de la opera. Primo Signor mio Illustre io son quello pictor della nostra Ill.ma Signoria conducto per depingere in la salla granda, dove la Sig.a V.a se digno ascender sopra il sollaro ad vedere la opera nostra che era la historia de Ancona. Et il nome mio è dicto Victor Carpatio. Circa il Jerusalem me prendo ardir che agli tempi nostri non ne sia uno altro simile, si de bonta, et integra perfection come anche de grandeza. La longeza de la opera è de piedi 25, la largeza e de piedi 5 ½, cum tute le misure se ricercano in tal cossa. De la qual opera Zuane Zamberti so ne ha parlato alla Subl.ta V.a Ben è vero che so certissimamente il prefato pictor vostro ne ha portato uno pezo non integro et in forma pichola il qual ho veduto come il sta. Credo, immo son certissimo, el non sara ad satisfation de la S. V., imperoche de le vinti parte non sono le do. Se il nostro fusse de contento de la S. V. facendolo prima ad veder per homini de iudicio faciami una minima fede el sarà a li comandi de la S. V. La forma de la opera et de aquarella sopra la tella, et se potria voltar sopra un ruo-

tolo sencia detrimento alcuno. Se anche el ve piacera el sia fatto de colori alla S. V. stara ad comandar et a me eum summo studio exequir. Del precio non dico imperochè il rimetto alla S. V. alla qual humillamente me ricomando. — Die XX Augusti MDXI Venetijs. — La copia de questo ho mandato per altra via acio habia recapito. De V. Sublimità humillimo Servitor *Victor Carpathio pictor*. — (Archivio Gonzaga Mantova. E. XLV Carteggio di Venezia).

11) 1523, 5 septembris — Ego Maria filia domini Ambroxij Contareno de confinio ad presens Sancti Mauritij Venetiarum..... Io Veor Carpazio pictor fuit testimonio pregato e zurado. Jo Jeronymo Bidelli quondam ser Filippo alias sopramaser de biseotti a Corfu fui testimonio pregado et zurado..... — (Archivio Stato. Sezione notarile. Testamenti in atti del Nob. Alvise Zorzi. B. 1078. N. 81).

12) 1523, ultimo aprilis — Ego Marieta uxor Dominici de Canali de confinio sancti Mauritij..... commissarios et huius testamenti executores instituo et esse volo ser *Victorem scharpatium pictorem*..... — (Arch. St. Sezione notarile. Notaio Priulis (de) Zaccaria. Busta 777. Testamento 331).

13) 1523, 30 novembrio — per il Reverendissimo messer Antonio Contarini ditto contadi per resto de la pala de legno duc. uno e per cuntadi a maistro Vetor Scharpaza per aver depento la ditta pala ducati 52 in piui fiade, computta uno teler de la Nativita del Signor a duc. 53. — (Mensa patriarcale. Busta 67. Reg. III. Carte 31).

14) 1527, 23 Martij — Cum sit quod domina Laura relicta *magistri Victoris Scarpatii pictoris* sit debitrix domini Hieronymi Bassadelli quondam domini Symonis de ducatis duodecim auri cum dimidio, pro resto ducatorum viginti premissorum per eum ipsi domino Hieronymo pro extrahendo de casono ser Zaneti Dandulo ser Vincentium Cauchum marinarium tunc detentum in dicto casono ut constat instrumento ipsius promissionis manu ser Bartholomei de Pedretis notarij publici sul die 28 octobris 1525, et volens dicta domina Laura ponere finem litibus et expensis cum ser Marco Antonio uti procuratori dicti ser Hieronymi Bassatelli patris sui pront constat instrumento procuratorio ad exigendum, componendum ed pacificendum et alia faciendum pront constat instrumento procuratio manu dicti ser Bartholomei de Pedretis notarii publici sui die XXII februarij proxime decursi a me notario viso et lecto..... — (Archivio Stato. Sezione notarile — Atti: Notaio Gio. Maria de Cavagnis. Reg. 3345. Carte 333 to).

Pietro Scarpazza, pittore.

1) Termini pro die lune XX° mensis februarii 1513 (4).

ser Nicolaus a Sole — testes (?) pro die prima juris
ser Petro Scarpaza pictori — quadragesime.
ser Petrus Scarpaza — testes (?) pro die prima juris
ser Nicolao a Sole — quadragesimo.

MDXIIII Termini diei secundi marcii.

(Omissis).

ser Nicolaus a Sole.
ser Petro Scarpaza.
ser Petrus Scarpaza.
ser Nicolao a Sole.

(Archivio Stato. Podestà di Murano. Aless. Michiel. 1513-1515. Liber I, Civilium).

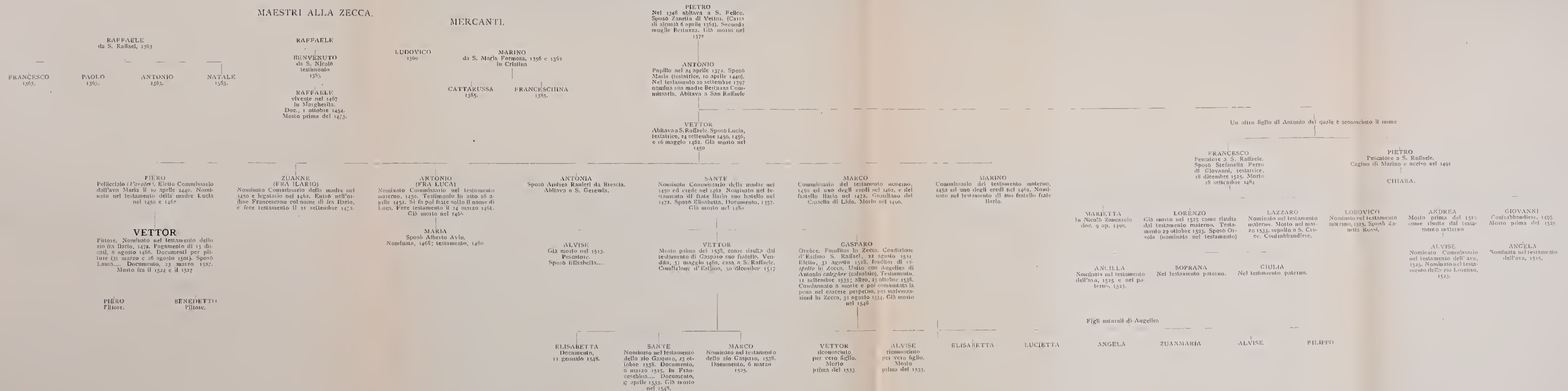
Benedetto Scarpaza, pittore.

2) 1530, 10 septembris — Ego Maria filia quondam domini Francisci de Luce, et relicta quondam domini Francisci de cha Massario civis Venetiarum impresentia habitantrix in contracta sanctai Marinae..... T.is..... Io benedeto carpaco fo de miser vetor testemonio pregado et zurado..... - (Arch. St. Sezione notarile. Nodaro Branco Avidio. Busta n.° 43. Protocollo carte 56 tergo a 59).

3) 1530, 23 septembris — Ego Maria relicta quondam domini Francisci de cha Massario..... T.is Io benedeto carpaco fo de miser vetor testemonio pregado et zurado — (Arch. St. Sezione notarile. Nodaro Branco Avidio. B.a 43. Protocollo carte 59).

4) 1533, 8 Julij — Constitutus personaliter in officio ser Benedictus Scarpatia pictor uti unus ex commissis substitutis contrascriptæ Dominæ Marinæ de Canali pront de substitutione patet instrumento publico sub signo et nomine ser Ioannis Mariæ de Cavaneis publici notarij sub die 17 februarij 1529. dicto nomine voluntarie se removere a contrascripta nota interdicti facti sub die 3 instantis cum reservatione jurium suorum reformandi dictum interdictum in meliori forma — (Archivio Stato. Giudici del Proprio. Sentenze a Interdetti. Reg. 11, carte 164).

1542, 1 martij — Considerando io Catherina fia del quondam messer Antonio di Martini et consorte de messer Nicolo Sonica nodaro all'offieio de signori syndici habitante qui a Venetia in contrà de San Felise..... Commissarij et executori de questo testamento voglio sia..... ser *Beneto Scarpazza* mio cuxin..... — (Sez. Not. Test.i — Not.° Calvi Angelo. B.a 306, Tst. n.° 72).

ALBERO GENEALOGICO DEGLI SCARPAZZA DI VENEZIA

Capitolo III.
I tempi, i coetanei, i protettori e gli studi di Vettor Carpaccio.

Tutti ormai riconoscono anche nelle forme intellettuali la legge dell'azione che le condizioni circostanti esercitano sull'organismo. L'ingegno, per quanto originale, non rimane mai isolato dall'esistenza comune, ma vive e si svolge in relazione coi costumi e la coltura del suo tempo, e l'opera d'arte è per sè stessa un organismo vivente, simile a una pianta, che soltanto respira in una certa atmosfera, fuori della quale inaridisce e muore. Per ciò nelle opere d'arte ha una grande azione l'attitudine nativa delle popolazioni, le quali sono, per ragioni di razza, di clima, di tempo, variamente disposte al sentimento del bello. Così in Toscana sorge, temperata dalla elegante semplicità e compostezza di linee della natura circostante, un'arte, il cui tipo è la grazia delle linee caratteristiche e semplici, la nobiltà morale delle forme; in Venezia, tra una luce fantastica, che si frange nello specchio delle lagune e toglie ogni rigidezza ai contorni e accende e unisce in armonia stupenda i colori più strani, doveva nascere una pittura, che riflettesse, nella viva fusione delle tinte, la pompa e la sensualità della natura e della civiltà che la circondavano. Persino nel primo periodo dell'arte veneziana i pittori timidi ancora e imperiti, ma nati e vissuti tra i colori luminosi del cielo e delle acque, tra gli splendori dei mosaici bizantini e le tinte vivaci delle stoffe orientali, manifestano un gusto del colore e un senso della decorazione, che sono come il riflesso della lieta natura e della vita magnifica e festosa.

Di questa natura e di questa vita l'interprete più efficace è il Carpaccio, e la diligenza, onde oggi egli viene studiato, non ha la sua ragione d'essere solamente nella purezza e nobiltà dell'arte sua, ma anche nel fatto che egli ci abbia lasciato una così sincera e viva descrizione di Venezia qual era a' suoi tempi più belli. Si può affermare senza paura di esagerare che l'antica città delle isole non ci si rivela altrove più perfettamente

che nei quadri del Carpaccio e nei *Diarî* di Marin Sanudo. Così nei dipinti dell'uno come nelle pagine dell'altro i particolari più intimi e curiosi abbondano a tal punto, da offrirci veramente l'illusione di rivivere in quei lieti tempi che ci descrivono. E l'età del Carpaccio era davvero per Venezia un'età felice. Nessuna altra città poteva esserle paragonata per la saggezza delle leggi, la potenza delle armi, la ricchezza dei commerci, lo splendore dei palagi, l'abbondanza del vasellame d'oro e d'argento, dei gioielli, di quanto forma il benessere, il lusso, l'eleganza del viver civile. La lotta ch'essa ebbe a sostenere contro le altre città rivali e contro i Turchi, le rapide conquiste sul continente, non impedivano ai Veneziani la cura amorosa di quanto riguardasse l'interno della loro città; e con attività esemplare si fabbricavano ponti di pietra, si lastricavano strade, si scavavano pozzi, si approfondivan canali. Maestosi palazzi sorgevano sul Canal Grande; sulla laguna strisciavano barche leggiere; per le vie e le piazze passeggiavano in folla le gentildonne vestite dei più magnifici abiti, i maestosi patrizi in toga, gli orientali dai costumi più bizzarri; e tutto questo faceva una strana eppur armoniosa mescolanza di colori e di forme. Filippo de Commynes, ambasciatore di Carlo VIII, veduta Venezia esclamava entusiasmato: « C'est la plus triomphante cité que j'aye jamais veu et qui plus fait d'honneur à ambassadeurs et estrangiers ».

Parve che Venezia festeggiasse quasi l'apertura di questa età novella il primo anno del secolo XV, sotto il doge Michele Steno. Cominciò allora per la città delle lagune il trionfo dei vestiarî suntuosi, delle gemme, dei drappi d'oro; e da allora si succedettero, come in un sogno fantastico, le giostre, i tornei, le processioni dei mestieri. Appunto in quei giorni si formarono le famose compagnie della *Calza,* che diedero a Venezia l'impronta d'una mai più veduta eleganza. Il dogato di Tommaso Mocenigo (1413-1423) segna il meriggio della potenza di Venezia, e il discorso che il gran doge tenne dal letto di morte ai magistrati circostanti, ci è documento di quella opulenza sovrana che pubblicamente si addimostrava negli ingressi trionfali dei dogi e delle dogaresse, nei solenni ricevimenti dei re, dei principi, degli ambasciatori, nella magnificenza delle feste e nel lusso dei banchetti.

Tutta la società nella quale il Carpaccio viveva e si moveva concorreva a formarlo artista, ed egli non doveva far altro che riprodurre con l'arte quel che vedeva sotto gli occhi suoi per far rivivere ne' suoi quadri i colori e l'aspetto di quella vita, illuminata dalla dolce luce serena del cielo veneziano. E i suoi occhi erano avvezzi per quotidiana esperienza ai riflessi della seta, alla intensità della porpora, alle mille varietà e ai mille aspetti d'ogni specie di drapperia.

Egli fu veramente col pennello il cronista più evidente di un popolo nel pieno meriggio della sua gloria, e alcune pitture sue ci illustrano ma-

ravigliosamente quelle splendide cerimonie, il cui ricordo si conserva, benchè assai meno vivo e meno eloquente, nei vecchi documenti degli archivî.

Specialmente nei ricevimenti dei principi e degli ambasciatori delle grandi nazioni Venezia faceva mostra della sua magnificenza, per dare un'alta idea della sua opulenza e del suo potere. Quando un gran personaggio annunziava il suo arrivo a Venezia si deputavano ad incontrarlo trenta nobili, vestiti di seta, scelti tra i più vecchi o tra i più giovani, secondo il grado dell'ospite atteso. Se poi si trattava d'un re o d'un gran principe o d'un alto personaggio ecclesiastico, allora andava ad incontrarlo il doge stesso, a bordo del suo bucentoro dorato. Gli ospiti molto ragguardevoli erano per lo più introdotti nella città in trionfo, per la via di mare, la più bella e maestosa. Talvolta sbarcavano in uno di quei bei conventi, che si inalzavano sulle isole che fanno corona a Venezia, per esempio a Santa Maria della Grazia, a San Clemente, a Santo Spirito; e là si recavano, per poi accompagnarli a Venezia, il Doge o i patrizi a ciò delegati [1]).

I re e i principi che ebbero l'onore di queste accoglienze furono numerosi nei due secoli più splendidi di Venezia.

Forse il Carpaccio, fanciullo appena, assistè all'ingresso in Venezia dell'imperatore Federico III; e forse più tardi egli rivide ne' suoi ricordi lontani le immagini luminose di quella festa. Nel 1468, l'imperatore, dopo esser stato a Roma, arrivò a Venezia per la via di Chioggia. I Procuratori di San Marco e tredici Senatori andarono ad ossequiarlo al convento degli Agostiniani, nell'isola di Santo Spirito, dove l'imperatore pernottò. La mattina dopo, il Doge, accompagnato dal Senato, si presentò a Federico e, *post mutuos amplexus,* si recarono insieme alla vicina isola di San Clemente, dove li aspettava il bucentoro, che per le acque troppo basse non aveva potuto accostarsi all'isola di Santo Spirito. Sul naviglio dogale l'imperatore si assise in *chatedra honore disposita;* e facevan corteggio triremi, biremi, zattere, ornate di drappi d'oro, *et alii navigi ornatu regio admirabili.* S'era ordinato per pubblico decreto che durante la permanenza dell'ospite augusto nessuno potesse vestirsi a lutto. Le campane di San Marco sonavano a festa, e il popolo applaudiva tra lo squillar delle trombe e di altri strumenti d'ogni maniera. Nella chiesa di San Marco era preparato un trono fulgido d'oro per Federigo; e su un altro trono, due gradini più basso, sedeva il doge. Magnificamente addobbate le sale del Palazzo ducale; e nella sala del Gran Consiglio fu servito un banchetto suntuoso, al quale partecipò una folla di nobili dame, tutte splendenti di gioielli. Federigo, che si trattenne a Venezia alcuni giorni, vestiva ordinariamente di nero, ma il giorno dell'entrata indossava una *veste aurea preciosissima*, regalatagli a Roma da papa Paolo II [2]).

[1]) Archivio di Stato. *Cerimoniali*: n.° 1, pag. XII.
[2]) Ibid. ibid. pag. XIV e XIV *bis*.

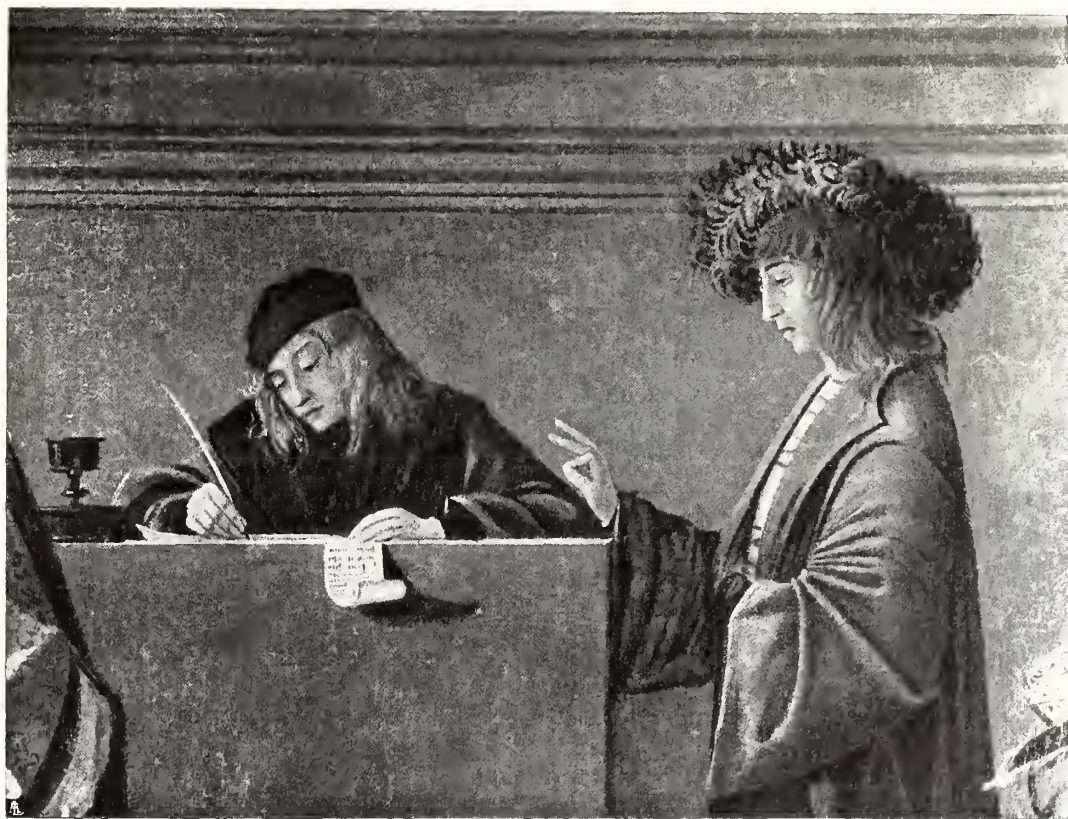
Certo è, ad ogni modo, che il nostro pittore vide il ricevimento del duca Ercole I di Ferrara e di suo figlio Alfonso venuti a Venezia, il 27 febbraio 1487 (m. v.), per invito della compagnia della *Calza* detta *dei Prudenti*, i quali, secondo narra il cronista Malipiero, erano vestiti d'una rupertesca di velluto chermisino, foderata di martora e con maniche orlate di perle. L'incontro del Doge col Duca di Ferrara è rappresentato nel quadro, che, come abbiamo detto, probabilmente fu dipinto nella bottega di Lazzaro Bastiani ed al quale non è da escludersi abbia lavorato il Carpaccio.

Come descrittore di pompe contemporanee nessun altro artefice italiano può essere comparàto al Carpaccio, fatta eccezione per il Pintoricchio, che, senza aver neppur egli lo spirito commosso da concetti profondi e drammatici, sa, al pari del Carpaccio, darci un'immagine del lusso, che a quel tempo facea sua mostra per le vie e sulle piazze, e presentarci come in un piacevol romanzo la bella ed ampia vita italiana, con una facile ingenuità, con la grazia tutta propria della natura umbra, non tocca però dalla artificiata soavità del Perugino.

Dalle feste pubbliche delle vie e delle piazze il Carpaccio ci introduce nell'interno delle case e ci fa vivere della vita intima veneziana. La fuga delle stanze degli antichi appartamenti è ritratta con effetti di luce così maravigliosi, che nessun altro artista italiano, prima di lui, ha saputo ottenere; le masserizie austeramente eleganti, le sedie di stile gastigato, i ricchi cortinaggi dei letti sono copiati con minuziosa fedeltà, senza però che mai la diligenza delle cose secondarie scemi la importanza delle principali. Non v'ha cosa che sfugga all'acuto indagatore: dalle teste mirabilmente disegnate e dipinte alle vesti sfoggiate, dalle architetture ricche di marmi alla seggiola elegante, ai fini intrecci di un ricamo o di un variopinto tappeto orientale, tutto è reso con sobrie carezze e finezze di disegno e di colorito, con un'arte garbata, che se non sempre sa evitare un certo che di rigido, è però lontana da quel fare soverchiamente aggraziato e svenevole, che adultera il vero.

Gli aridi inventarî degli archivî sono come illuminati dalle pitture del Carpaccio, il quale, per la cura onde sono rappresentati tutti i particolari dell'intimità domestica, è esempio unico nell'arte italiana, nè può in questo particolare trovar emuli se non nelle scuole del Nord, specialmente tra i fiamminghi. Con lo studio infatti dei pittori *ponentini*, come il Van Eyck, il Van der Weyden, il Memling, egli potè assimilarsi alcuni dei pregi naturalistici dell'arte nordica.

Anton Maria Zanetti disse, con frase felice, che il Carpaccio « avea nel cuore la verità » e infatti, per un diligente e acuto studio del vero, egli ha saputo imprimere ne' suoi dipinti tutte le più svariate espressioni della vita veneziana interna ed esterna. I suoi quadri non hanno bisogno di commenti esplicativi per far comprendere a prima vista il significato del fatto, l'emozione del momento, la espressione delle figure, il carattere dell'epoca, anche

se il soggetto rappresentato non assurge alla solennità di un avvenimento storico, e resta limitato alle umili proporzioni di un episodio domestico, di un aneddoto cittadino. Con grande sicurezza e intuizione e chiarezza trova i gesti e i movimenti appropriati delle figure, e quella evidenza ch'egli dà alla scena facendo risaltare l'azione principale senza che nulla apparisca ozioso e turbi la comprensione del soggetto, invano si cerca in Gentile Bellini, i cui quadri hanno bisogno di un lungo commentario, poichè gli episodî

Lo Scrivano nel quadro del Carpaccio: *Il Congedo degli Ambasciatori.*

secondari distraggono l'occhio dall'azione principale ed assai volte generano confusione.

Il Carpaccio ritrae ciò che gli sta dinanzi, le cose in tutti i loro aspetti, le persone nei loro movimenti ed atteggiamenti più naturali, come, per un esempio, appare in quella mirabile figura d'uomo che sta scrivendo, nel quadro rappresentante *Il congedo degli ambasciatori dal padre di Sant'Orsola.*

Nè la cura onde il pittore copia le cose circostanti con tutte quelle particolarità, che possono sembrare oziose a un osservatore superficiale, esclude un intimo e profondo sentimento della natura. Accanto alla nobile, semplice, maestosa architettura del Quattrocento, agli edifizi, alle arcate, alle torri,

dietro ai gonfaloni della Repubblica che drappeggiansi all'aria, si distende in alcuni quadri del Carpaccio la campagna, la bella terraferma veneta, che gli abitanti delle lagune cominciavano ad amare e a conquistare. E alla poesia visibile ch'esce dalle pietre, dalla luce, dalle acque veneziane s'aggiunge come un senso di pace campestre, che spira dalle verdi colline, dai gruppi d'alberi, dai laghetti tranquilli del fondo, ritratto con timidezza, ma con una così felice prospettiva aerea da far presentire il paesaggio di Giorgione e di Tiziano. Per questo rispetto egli fu veramente un innovatore.

Ma non erano in lui la intensa idealità e la profondità di concetti di altri artefici a lui contemporanei, come Giambellino e Mantegna. Non era abbastanza dotto da poter ricostruire la vita del passato, come fece il Mantegna, possente evocatore del mondo romano, e d'altra parte non possedeva le vivaci facoltà di una fantasia facilmente eccitabile e pronta all'invenzione, nè sapeva esprimere i sentimenti dell'anima così intensamente, da comunicare una profonda emozione in chi guarda i suoi dipinti, alcuni de' quali possono apparire un po' aridi e prosaici. Le sue scene hanno sugli animi un potere d'indole diversa: esse rinnovano quelle impressioni che deve aver prodotta la realtà del fatto su coloro che ne furono spettatori.

Egli moltiplica gli episodî, desideroso di novellare, quasi tema che qualche parte gli sfugga delle belle scene onde si vede circondato. Sopra tutto si occupa della naturalezza delle espressioni e delle attitudini, senza curarsi di accordarla con la dignità delle sacre istorie, e traveste alla veneziana le vecchie leggende dei santi, infondendovi tutta la esultanza ch'egli ha provato nella gioconda contemplazione del vero. L'ingenuo realismo vivifica i soggetti sacri, come nella famosa pala di San Giobbe, dove il sacerdote Simeone, vestito da vescovo sta accanto all'ara, tra due cardinali cattolici: tanto il Carpaccio era lontano dall'intendere e dal ritrarre ciò che non avesse veramente veduto. In questi anacronismi del costume, egli, come è noto, ebbe a compagni altri pittori, particolarmente i veneziani. Gentile Bellini rappresenta san Marco in mezzo a donne turche e ad uomini vestiti all'albanese, e Paolo Veronese ci mostrerà più tardi la bella figlia di Agenore con gli abiti suntuosi di una gentildonna veneziana. La realtà sola inspirava quei grandi, meno critici ma più artisti di noi. Non curavano essi le ragioni della storia e la fedeltà dei costumi, miravano alla vita, alla espressione, al movimento, alla disposizione dei gruppi, alla ricerca del colorito. Nella inverosimiglianza delle fogge, e non ostante quella, splende la verità eterna della natura.

E di un altro elemento, assai importante nello svolgimento del pensiero artistico del Carpaccio, dobbiamo tener conto, vedendo come egli talvolta sembri elevarsi alla visione del mistico Oriente, la terra madre dei popoli, delle religioni, delle scienze.

Alcuni scrittori d'arte, vedendo appunto in alcuni quadri del pittore

paesaggi, edifizî e costumi orientali, immaginarono che anch'egli, come Gentile Bellini, visitasse l'Oriente; anzi qualcuno lo fa, senz'altro, accompagnare quest'ultimo a Costantinopoli, quando un *orator judeo* di Maometto II chiese un buon pittore alla Signorìa, la quale mandò il Bellini *con le galie di Romania adì 3 settembre 1479* [1]).

La notizia del viaggio di Vittore in Oriente è data da Cesare Vecellio, il quale nella prima edizione del 1590 dei suoi *Habiti* [2]) a pagina 84 t. al paragrafo riguardante *Ambasciatori et Consoli mandati in Soria et in altre parti*, scrive: *Dal Soldano.... essendo poi chiamato un certo Vittore Scarpe, il quale era diligentissimo pittore dei tempi suoi.*

Particolari di figure del Carpaccio.

Dobbiamo osservare primo di tutto che *Scarpe* non è *Scarpazza*, nella stessa guisa che il pittore Alvise Vivarini non è il pittore Alvise Bavarini, sebbene anche di queste due persone, con lo stesso metodo di critica se ne sia fatta una sola. Ma ammesso pure che il Vecellio intenda parlare di Vittore Carpaccio, non sarebbe per ciò ancora provata la felice navigazione del celebre artista verso le remote plaghe d'Oriente. Se egli vi fosse stato realmente non se ne troverebbe forse notizia in qualche altro autore, specialmente poi se avesse accompagnato il Bellini? Si risponderà che la notizia del Vecellio è sufficiente; ma se l'autorità di lui è graficamente preziosa, non è sempre storicamente esatta, non avendo egli, per esempio, mai cura di dirci nè da quali fonti abbia attinto le sue notizie, nè da quali quadri e da quali artisti abbia tolto molti dei suoi disegni. Inoltre egli scriveva quasi sessantacinque anni dopo la morte del Carpaccio, ed è facile che il valoroso disegnatore, ma non altrettanto scrupoloso storico, sia caduto in errore, raccogliendo forse per primo quella diceria, ripetuta poi senza trovar conferma

1) Sanudo, *Cronache Veneziane* — Jacopo Morelli: *Notiz. Op. di Disegno d'un Anonimo*, pag. 99. Ed. Frizzoni.
2) *Degli habiti antichi et moderni* — Libri due fatti da Cesare Vecellio — In Venetia 1590.

nè dai documenti, nè dalla critica. Si noti che la notizia intorno a cotesto Vittorio Scarpe pittore, che si trova nella edizione del 1590, è poi tolta nelle altre ristampe del 1598, del 1564, del 1859. Noi crediamo che essa non abbia fondamento alcuno, giacchè ci sembra provato che il Carpaccio non ritrasse dal vero i paesi orientali, che formano lo sfondo di alcuni suoi quadri.

Difatti un critico diligente e di molta cultura, Sydney Colvin, direttore delle stampe al Museo Britannico, riconobbe per primo come in cotesti fondi di soggetto orientale, certi edifizi, castelli e torri, fossero copiati dai disegni del Reuwich, che illustrano l'opera del Breydenbach: *Peregrinatio in Terram Sanctam*, stampata a Magonza nel 1486. Il Colvin ebbe la fortuna di acquistare pel suo Museo un disegno del Carpaccio, che è senza dubbio uno schizzo del paesaggio pel quadro *La partenza dei fidanzati* della Scuola di Sant' Orsola. Il disegno rappresenterebbe il *Porto d'Ancona* secondo l'iscrizione, che vi è segnata. Ma l'iscrizione è moderna e certamente errata, e in seguito a minuziose ricerche, il Colvin potè stabilire che la gran torre rappresentata è invece la torre di difesa del porto di Rodi, copiata, secondo i risultati della critica più scrupolosa, dai disegni del Reuwich, che ritraggono molti paesaggi e vedute di città, e tra i quali il Carpaccio non trovò soltanto la gran torre di Rodi, ma anche l'altra che egli vi ha dipinto vicino, e rappresenta la torre di Candia.

Qui terminano le giuste osservazioni del Colvin, il quale non ha proseguito nelle sue fruttuose ricerche, facendo un diligente confronto di tutti i quadri del Carpaccio con le incisioni del Reuwich. Ma ripigliando gli studi interrotti del critico inglese, confrontando i disegni del vecchio libro tedesco con le altre opere, non soltanto del Carpaccio, ma di altri pittori, come Alvise Donato, e di alcuni incisori anonimi che illustrarono i libri editi dallo Stanerius, si vede chiaramente che una vera fonte d'inspirazione per tutte coteste opere furono appunto i disegni del Reuwich, dei quali si giovò il Carpaccio non pure per gli edifici e per i paesaggi, ma anche per le figure e per i costumi.

Ora se soltanto fabbriche, castelli, torri, vedute di paesi, identici o simili a quelli delle incisioni del Reuwich, si trovassero nei quadri del Carpaccio, si potrebbe ammettere che tutti e due avessero, per avventura, copiati dal vero gli stessi modelli; ma quando si trovano ripetute dal Carpaccio le stesse figure con i medesimi costumi, con gl'identici atteggiamenti, disegnati dal Reuwich, allora anche chi giudica leggermente deve ammettere che il pittore veneziano ha veduto l'Oriente a traverso il disegnatore tedesco. Infatti non si può supporre che il Carpaccio sia stato in Oriente senza curarsi di fare studî, disegni, abbozzi di figure, come abbondantemente fece Gentile Bellini. E meno ancora si può credere che, ritornando da quei lontani paesi con una ricca suppellettile di studî, abbia avuto bisogno di ricor-

rere per i suoi costumi orientali al libro del Breydenbach, del quale si valse non per volgare desiderio di plagio, ma per scrupolo di esattezza, per dare alle scene una nota, come ora si dice, di color locale. V'è, per esempio, in un disegno del Reuwich, rappresentante Gerusalemme, un luogo dove è scritto: *locus ubi fuit lapidatus Sanctus Stephanus*, e il Carpaccio, per il suo amore di diligenza, copia quella parte del disegno nel dipinto *la lapidazione di Santo Stefano*. Quanto ai modelli dei costumi il pittore poteva inoltre giovarsi dei molti orientali che nelle bizzarre lor fogge s'aggirano per le vie di Venezia.

Forme d'alberi del Bastiani nel quadro della *Vergine* a Verona.

Forme d'alberi del Bastiani nel quadro *L'Annunziata* al Museo Civico di Venezia.

L'equivoco del Vasari, che fece una strana confusione del nome e del cognome di Lazzaro Bastiani, trasmutandoli nei nomi di due fratelli e discepoli del Carpaccio, *Lazzaro* e *Sebastiano*, che non sono esistiti, è da gran tempo chiarito, ma ci sembra di aver provata erronea, con irrefutabili ragioni cronologiche, anche l'affermazione ripetuta da critici autorevoli, che il Bastiani abbia appreso i rudimenti dell'arte dal Carpaccio.

Ragioni artistiche ci hanno altresì indotto a credere che il Bastiani fu invece il maestro del Carpaccio, così che per la somiglianza di stile spesso si è attribuito al discepolo illustre qualche quadro del maestro meno conosciuto. Che il Carpaccio sia stato nei primi anni della giovinezza a studio dal Bastiani, si può dedurre anche dai due quadri che rappresentano l'uno il duca di Ferrara a Venezia e l'altro un gruppo d'uomini attorno a un cavallo, due opere che molto probabilmente uscirono dalla bottega del Bastiani e che racchiudono in germe le due doti precipue dell'ingegno carpaccesco, il

gusto delle solennità pubbliche e l'accurata osservazione delle scene domestiche.

Ma per conoscere la derivazione d'un artista non vanno trascurati i particolari. Se si osservino diligentemente i fondi dei quadri del Bastiani, si vedrà come egli qualche volta rappresenti gli alberi di maniera, una maniera tutta propria di lui e della sua scuola, e ben diversa dal modo rigido e singolare con cui Jacopo e Giovanni Bellini dipingevano i loro alberi. Qualche volta, come nell'*Annunciazione* del Museo Civico di Venezia e nella *Vergine* della cappella del Palazzo Ducale, egli ritrae delle palme a forma di pennello. Ora il Carpaccio nel suo primo quadro conosciuto (1490), l'*Arrivo di Sant' Orsola a Colonia*, imita la strana forma degli alberi schiacciati di Lazzaro; e nei quadri posteriori del ciclo di San Giorgio degli Schiavoni dipinge le palme a modo di pennello come il maestro. Particolari questi che possono sembrare insignificanti; ma per chi studia ed osserva sono indizî certi per riconoscere donde e come un pittore s'è formato.

Carpaccio: Albero nel quadro *S. Giorgio che uccide il Dragone* nella Scuola dei Dalmati a Venezia.

Nelle sue poche pagine sul Carpaccio, il Vasari ce lo mostra come il capo della scuola veneto-lombarda, alla quale appartengono altri pittori considerati suoi discepoli, come Giovanni Mansueti e Benedetto Diana. E sono tre nomi non riuniti insieme a caso. Il Carpaccio, il Mansueti e il Diana formarono veramente una specie di società artistica, prima nella bottega di Lazzaro Bastiani, loro primo maestro, e più tardi nella Scuola di San Giovanni Evangelista, dove i tre giovani lavorarono insieme per decorare la sala della Santa Croce.

Se pur non trovassimo il nome del Bastiani unito a quello del Diana

per dipingere gli stendardi di San Marco, la parentela artistica fra questi due pittori si rivelerebbe nelle loro opere, tra le quali una nel Palazzo reale di Venezia, rappresentante la *Madonna fra due patrizi veneti* [1]). Orbene, in questa tela, ragionevolmente dal Boschini e dal Cavalcaselle assegnata a Benedetto Diana [2]), perchè il modo trito di piegare è veramente il suo, sono evidenti le relazioni con l'arte del Bastiani. La Vergine in trono è inspirata alla *Santa Veneranda,* il paesaggio ha la stessa impronta che quello di Lazzaro, del quale il Diana imitò perfino i difetti caratteristici, come le teste piccole e meschine delle figure. Anche il Carpaccio e il Diana, discepoli di uno stesso maestro, in alcune opere si rassomigliano tanto da trarre in inganno i più esperti, come avvenne per il famoso *Cristo a Emmaus* della chiesa di San Salvatore, per lungo tempo attribuito a Giovanni Bellini, e poi dal Cavalcaselle, per ragioni di stile, di colorito, di disegno, assegnato al Carpaccio, finchè, con maggior probabilità, altri conoscitori, tra cui Giovanni Morelli, vi riconobbero la mano di Benedetto Diana.

Carpaccio: Albero nel quadro *L'Arrivo del Papa Ciriaco a Colonia.*

Quanto al Mansueti, per vedere come anche a traverso l'imitazione di Gentile Bellini [3]), egli abbia mantenuta l'affinità artistica col Carpaccio, basta osservare i quadri dei due artefici, che all'Accademia di Venezia sono disposti in due sale attigue.

Un altro discepolo di Lazzaro Bastiani fu certamente Jacopo Bello, del quale, secondo il Boschini, v'era nell'ufficio da Camerlenghi in Venezia un quadro, che ora si trova nel Museo imperiale di Vienna. Il paesaggio ha molta affinità con quelli del suo maestro, gli angeli suonatori rassomigliano molto a quelli del quadro di Murano ed al bambino di una delle Madonne del Bastiani. Intorno alla vita e alle opere di Jacopo Bello non si conoscono che queste scarse notizie.

[1]) Ci fu dato di stabilire che il quadro fu dipinto nel 1486. Infatti in quest'anno erano Provveditori alla Zecca donde il quadro proviene, Francesco Trevisan e Girolamo Pesaro, i due donatori, che fecero dipingere sul trono della Madonna i loro stemmi.

[2]) Boschini, *Le Ricche Minere,* Sestiere S. Marco, p. 65. — Crowe e Cavalcaselle, *Hist. Paint. Italy,* V. I, p. 225.

[3]) Nel quadro del Mansueti rappresentante il *Miracolo della Santa Croce,* a sinistra è raffigurato il Mansueti stesso che tiene un foglio con la scritta: *Opus Joannis de Mansuetis veneti recte sentientium Bellini discipli.*

Comunque sia, il Carpaccio s'eleva ben al di sopra del suo maestro e dei suoi condiscepoli.

Benedetto Diana: Madonna con Santi e Donatori nel Palazzo reale di Venezia (anno 1486).

Fu creduto ancora che il Carpaccio abbia nei primi anni frequentata la bottega di Antonio Vivarini, e abbia poi seguito le forme e gli andari

Jacopo Bello: Cristo con quattro Santi nel Museo imperiale di Vienna.

dei due fratelli Bellini. Ma con Antonio Vivarini nessuna somiglianza di stile ha il Carpaccio, come, a nostro giudizio, non si può dire ch'egli abbia avuto maestro Giovanni Bellini, così mirabile artefice per la sincerità e purezza delle sue concezioni religiose. Quantunque il Bellini abbia dipinta

qualche composizione storica, come ne' quadri del Palazzo ducale, pure l'ingegno soave e contemplativo del pittore mal si piegava ai soggetti profani, ed egli ci appare sempre assorto nella visione de' suoi santi e delle sue vergini bionde, quasi sdegnoso di raffigurare altri soggetti all' infuori dei sacri.

Ma neppure ne' quadri di soggetto religioso del Carpaccio, si può trovare una sola ispirazione attinta a Giambellino, il gran maestro che si traeva allora dietro a sè tutti i veneti, anche i due figli del Carpaccio, Pietro e Benedetto, anche il Diana e il Mansueti, che avevano pur seguito dapprima il fare di Lazzaro Bastiani. Il Bellini era considerato come maestro unico nel raffigurare le Madonne, e come un giorno il Satiro di Prassitele, considerato così perfettissimo archetipo da esser nominato περιβόητος (*famoso*), ebbe innumerevoli copie dagli scultori dell'antichità, nella stessa guisa i tipi delle Vergini belliniane furono ripetuti dagli artisti veneti. Per esempio, senza alcuna variante, dal Catena, dal Bissòlo e da altri fu copiato un tipo di Vergine del Bellini; un altro fu ripetuto dallo stesso Bissòlo e da Bartolomeo Veneto; un terzo da Rocco Marconi nel quadro di Strasburgo, e finalmente un altro tipo belliniano di *Madonna benedicente*, il cui originale è perduto, deve esser stato il modello, che offerse inspirazione a Lorenzo Lotto, al Previtali, al Mansueti, al Marziale e perfino a un pittore di stile bizantino. Anche della *Circoncisione* del medesimo Bellini abbiamo moltissime copie, due firmate da Vincenzo (dalle Destre) da Treviso, una dal Bissòlo, una da Marco Belo. Nelle madonne e nei santi modesti, umani, casalinghi del Carpaccio invece non mai un volto che riveli la mistica ispirazione belliniana.

Carpaccio: Figura del Cavaliere che saluta nel quadro (a. 1490) *L'Arrivo di Papa Ciriaco.*

Aggiungiamo che il Carpaccio non fu neppure imitatore e seguace di Gentile Bellini, col quale non ha altra attinenza se non questa, che anch'egli, al pari del Bellini, ritraeva le scene decorative, la folla numerosa e varia.

Troppo arditamente alcuni vorrebbero derivare l'arte del Carpaccio, specialmente per quanto concerne la prospettiva, da quella di Gentile.

In verità se dimentichiamo i giudizi soliti dei critici, che si copiano l'un l'altro, e le loro lodi convenzionali, e se vogliamo considerare senza preconcetti le opere del Bellini, verremo alla conclusione che tra Gentile Bellini e il Carpaccio non esiste alcuna parentela artistica.

Delle pitture di Gentile nel Palazzo ducale non resta che il ricordo. Francesco Sansovino dice che nel 1479 il pittore chiamato, con altri, a rinfrescare i vecchi dipinti nella sala del Maggior Consiglio « ne velò molti piuttosto per cancellar l'altrui gloria mosso da invidia, che perchè egli migliorasse gran fatto le pitture passate. [1]) ». Altre sue opere fortunatamente ci pervennero intatte, ma per ragioni di tempo e di arte non poterono avere azione alcuna sull'ingegno del Carpaccio. Oltre ai quattro sportelli d'organo in San Marco, compiuti da Gentile nel 1464, e che palesano l'influsso della scuola di Padova, abbiamo il ritratto di Maometto II della Galleria Layard a Venezia, e due disegni originali al Museo Britannico rappresentanti una donna e un uomo Turchi. Gli altri disegni col nome di Gentile conservati al Louvre e al Museo di Francoforte, sono copie di altra mano, così che il Venturi potè erroneamente crederli del Pintoricchio.

Carpaccio: Figura di un Suonatore di tromba nel quadro *L'Arrivo di S. Orsola a Roma.*

Nella Galleria di Pesth esiste una tavola di Gentile, più importante come documento storico che come arte, rappresentante la regina Caterina Cornaro, che il pittore ritrasse anche in un gruppo di donne nel quadro *Il miracolo della Croce.*

All'Accademia Veneta è custodito il ritratto di San Lorenzo Giustinian, co-

1) SANSOVINO, *Lett. intorno al Pal. Ducale*, ecc. pag. 24. Venezia, Alvisopoli, 1829.

piato da una miniatura, ma molti altri ritratti che in altre pinacoteche vanno col nome di Gentile non sono suoi, e per ciò a lui non vanno le lodi di certi critici, che ammirano la sua perizia, la purezza del disegno e la profondità del sentimento nel ritrarre la figura umana. Non è suo, per esempio, il bellissimo ritratto di fra Teodoro da Urbino nella Galleria nazionale di Londra. La tela porta la firma autentica di Giovanni Bellini e l'anno 1515, e i documenti ci affermano inoltre che il frate salì in

Gentile Bellini: Ritratti nel quadro della *Processione in Piazza S. Marco.*

Gentile Bellini: Ritratti nel quadro del *Miracolo della Santa Croce a S. Lorenzo.*
Il ritratto nel mezzo si crede quello del pittore.

nominanza soltanto dopo la morte di Gentile, e non è credibile perciò che fosse ritratto prima; eppure c'è ancora chi crede che il ritratto di fra Teodoro sia di Gentile Bellini.

Nè possono essere considerati di sua mano i due ritratti di dogi al Museo Civico di Venezia, nei quali da qualche autorevole giudice si vuol scoprire la maniera di Bartolomeo Vivarini.

Si potrebbe credere che il Carpaccio si sia formato studiando i quadri di Gentile di nota composizione nella scuola di San Giovanni Evangelista. Ma i tre dipinti furono compiuti tra il 1496 e il 1500, e il Carpaccio, già nel 1490, possedeva una maniera tutta sua nella Scuola di Sant'Orsola. Al quadro della Scuola di San Marco è inutile accennare, giacchè appartiene agli ultimi anni di Gentile e fu finito dal fratello Giovanni.

Carpaccio: Ritratti nel Quadro *Gli Ambasciatori al padre di Sant'Orsola.*

Men conosciuto, senza la firma dell'autore, non ricordato dagli storici, e d'incerta provenienza è il quadro assai lodato di Gentile rappresentante *L'adorazione dei Re Magi,* custodito nella Galleria Layard. Ma il quadro, anche senza contestarne l'autenticità, è tutto ridipinto, e non si può giovarsene come termine di confronto con opere di altro artefice.

Che, come fu asserito, il Carpaccio abbia appreso dal Bellini la prospettiva non par probabile, giacchè ne' quadri di quest'ultimo la prospettiva non è sempre precisa, e ne sono esempi la *Processione sulla Piazza di San Marco,* dove i punti di vista sono quattro diversi, e il *Miracolo della Croce,* dove son due. Gli edifizi sono inoltre malamente spostati, così che dalla estremità della Piazza di San Marco, si vede la Porta della Carta, ch'era nascosta dal Campanile, e nella scena del Miracolo della Croce, la fondamenta di San Lorenzo, che nelle sue linee generali è oggi come era a quel tempo, i palazzi e le fabbriche sono riprodotte con un effetto prospettico non molto esatto. Ora se il Carpaccio per la prospettiva, una scienza che si apprende e non è infusa per virtù spontanea d'ingegno, deve pure aver avuto un maestro, questi fu senza dubbio Lazzaro Bastiani, che in tale scienza era eccellente e per questo rispetto superiore a Jacopo Bellini. Cer-

tamente anche per questa parte il Carpaccio finì col superare il maestro, specie nella prospettiva aerea e negli interni, ch'egli, primo nell'arte veneziana, trattò con effetti di luce sorprendenti, che non furono neppur raggiunti dallo stesso Giovanni Bellini, negli effetti prospettici un po' rigido e duro.

Ancora, si crede che nella forma, nella espressione e nell'atteggiamento delle figure il Carpaccio abbia tolto non poco dal Bellini, ma non si considera che questo artefice il quale ha bensì molto sentimento e forza di colorito, non appare invece molto felice nel dipingere i volti e le figure umane. Egli delinea sottilmente il contorno del volto, ciò che dà poca espressione, mentre il Carpaccio con semplici tocchi di colore dipinge la faccia umana in tutta l'energia della vita, e in questa analisi della espressione umana egli veramente preannunzia ed inizia l'arte nuova con quell'acume psicologico, che lo guidava a veder nell'interno dell'animo, onde i visi dipinti da lui assumono un carattere spiccatissimo e un'eloquenza che conquide. Si guardino invece le teste dipinte da Gentile senza alcuna grazia e bellezza, con gli occhi piccoli, le sopracciglia rigidamente diritte, come appare con più evidenza nel gruppo dei patrizi nel *Miracolo della Croce*. Alle figure del Carpaccio non possono rimproverarsi i difetti, che si trovano in quelle di Gentile Bellini, ma sono invece disegnate e colorite con una suprema eleganza, di cui sono esempi quella immagine di giovane gentiluomo, che nel quadro *La partenza di Sant'Orsola* saluta garbatamente la Santa, e l'altra pur gentile figura di giovane, che si ammira nel quadro della Scuola di San Giovanni Evangelista, e fu, come modello di eleganza, copiata anche dal Vecellio nel suo libro degli *Habiti*. Si può ben dire che il Carpaccio riprodusse gli uomini e i costumi del suo tempo come in una fotografia vivificata dal genio dell'arte, così che, nonostante le calze attil-

Ritratto attribuito al Carpaccio, ma più ragionevolmente di Gio. Mansueti, nell'Accademia Carrara in Bergamo.

late e i farsetti dai molti colori si giurerebbe d'aver conosciuto quei suoi personaggi, d'aver conversato famigliarmente con loro. Per ciò riesce ancor più dispiacente che di questo incomparabile studioso del vero non si conservi alcun particolare ritratto, però che l'unico che passa col suo nome ed è nella Galleria Carrara di Bergamo, non sia suo, bensì del Mansueti. Della sua eccellenza nel raffigurare le linee e la espressione del volto umano ab-

Carpaccio: Ritratto di un gentiluomo della Corte del Re in un quadro di S. Orsola.

biamo più d'un ricordo. Di una poco nota rimatrice toscana del secolo XV, Girolama Corsi Ramos, il Carpaccio ritrasse le sembianze con sì squisito magistero, da eccitare l'entusiasmo della poetessa, che scrisse questo sonetto:

Quel che l'ingegno suo volse mostrare
in rittrar qui la propria mia figura,
puose nell'opra ogni sua arte e cura
per far la lingua mia pronta a parlare.

Ma i' ciel non volse questo comportare
dicendo un uom mortal usurpa e fura
quanto di potestate ebbe natura,
che fa che un legno un corpo vivo pare.

Se mi avete veduta non starete
di dir chi son, benchè talor il vero
per far falso parer altrui si tace.

Victor mi fece, sì come vedete,
degno di fama e di più alto impero,
che di tal arte è ben maestro verace [1]).

A questi versi noi preferiremmo il dipinto da essi celebrato, ma poichè tutti i ritratti del Carpaccio andarono malauguratamente smarriti, cerchiamo nelle antiche memorie almeno un riflesso dello splendido colorito carpaccesco, e insieme un'eco dell' ammirazione che circondava il pittore. Un' ammirazione, a cui però qualche volta non mancò d'intrecciarsi la malignità irosa. E lodi seguìte poi da vituperi ebbe il Carpaccio da un poeta quant'altri mai iroso e turpemente maligno, Andrea Michieli detto Squarzòla o Strazzòla, che visse tra il lupanare, la bisca e le taverne. Gli abietti costumi di cotesto versaiuolo volgare si rivelano nel suo *Canzoniere* [2]), illustrato con acume di critica e con ricchezza di dottrina dal prof. Vittorio Rossi. Pure, benchè pieno di stizza e di superbia, di maldicenza pettegola e di basse cupidigie, lo Strazzòla ebbe la protezione di un patrizio, Alvise Contarini, che forse avrà trovato nei lazzi e nelle scede di quella specie di giullare uno svago alle cure politiche. Fatto è che il Contarini volle avere il ritratto dell' impudente satirico e ne diede la commissione al Carpaccio. Lo Strazzòla, che non aveva risparmiato oltraggi villani a Gentile Bellini, dal quale fu probabilmente provocato con qualche caricatura, diede taluni avvertimenti al Carpaccio con questo sonetto:

Dovendomi ritrar, Vettor Scarpazzo,
a contemplazion del Contarino,
fa che non mi abbi del Gentil Bellino
perch'altramente ti teria da pazzo.

Che se de vita al mondo averò spazzo
adoprarò mio ingegno pelegrino
e farotti immortal non che divino,
talchè il prometter mio n'andarà a guazzo.

Or poni adonque diligenza e cura
nel dipingermi in catedra sedente
a guisa de chi a Padua ha una lettura,

e che le tempie mie sian de virente
fronde peneda cinte e non di dura
querce nè serto di Bromio ridente.

Ma fa che sii prudente
non meno in fatti che nelle parole,
come savio pittor costumar suole.

[1]) Rossi Vittorio, *Di una rimatrice e di un rimatore del sec. XV, Girolama Corsi Ramos e Iacopo Corsi* (in *Giorn. Stor. della Lett. It.* vol. XV, pag. 183, Torino, 1890).

[2]) Id., *Il canzoniere inedito di Andrea Michieli detto Squarzola o Strazzola* (in *Giorn. St. della Lett. it.* v. XXVI, pag. 1 e seg., Torino 1895).

Con uno scherzo, che ci mostra un atteggiamento nuovo della sua indole, il Carpaccio, in luogo di seguire i consigli del sonetto, volle, d'accordo forse col Contarini, burlarsi del poeta maligno, che egli ritrasse sedente in cattedra, cinto le tempie non di lauro, ma di pampineo serto, che meglio si confaceva al suo modello. Figurarsi l'ira dello Strazzòla: l'amicizia e la stima, già da lui largamente tributate al pittore, si mutarono in astio feroce e col Contarini si lagnò del brutto tiro, coll'artista si sfogò in un sonetto e in uno strambotto, nei quali villanamente insulta il Carpaccio, biasimando aspramente un dipinto, che, a quel che pare, era un altro ritratto ora smarrito. Ecco il sonetto:

Due man depinte in foglio di papiro
vidi l'altr'ieri e per scorrer più inanti
mi parvero di lodra alcuni guanti,
ch'ànno perduto il pelo andando in giro.

E tanto più di tal cosa me adiro,
quanto più penso al dir de circumstanti,
che feceno il pittor de più prestanti
che mai col tempo vedesse alcun vivo.

Nè mi puoti restar ch'io non dicesse:
« Qual fu nel mondo mai tal bufalazzo
che meglio di costui non dipingesse?

Ombron no già, che fu sì ignorantazzo,
che depinse alla fin due peponesse,
credendo far un architetto, il pazzo.

Sì chè il vostro Scarpazzo,
magnifico sol mio ver Contarino,
ben par discipol di Gentil Bellino.

Notevole la confessione dello Strazzòla, il quale è pur costretto ad ammettere, e se ne adira, che la fama proclamava il pittore

de più prestanti
che mai col tempo vedesse alcun vivo.

Ed ecco ora lo strambotto che non fu pubblicato, e che lo stesso prof. Rossi volle cortesemente offrirci:

Due cere pincte ho visto di tua mano,
Che par facte di man di maistraccio;
E l'una e l'altra d'un porco nostrano
Mi parve ciatte o viso menchiaccio;
Tal ch'io non vedo sì sciocco villano
Che non facesse assai meglio un migliaccio,
E qualunque le han viste hanno stimado
Che sian picte di man mastro Rado [1]).

[1]) Cod. Estense VIII. D. 6, n. 354 (*Rime dello Strazzòla*). Quel maestro Rado, qui ricordato, era un oscuro pittore di cassoni, del quale si trova menzione ne' documenti dell'Archivio.

Gli strali velenosi dello Strazzòla ebbe a provare anche quell'Antonio Vinciguerra, meglio conosciuto sotto il nome di *Cronico*, nato nel 1468 di famiglia originaria di Recanati, adoperato in delicati uffici dalla Repubblica e letterato assai stimato a quei tempi. Lo Strazzòla deve aver bistrattato il Cronico in sonetti o strambotti [1]), se un anonimo rimatore ne prende le difese in due strambotti, nei quali biasima colui che volle

.... biasmar quel Cronico eccellente
Venerato tra i saggi come un nume.

L'anonimo in altri suoi versi dà una notizia per noi ben più importante, ed è che del Vinciguerra esisteva un ritratto del Carpaccio, e pare fosse così bello e parlante, da confortare il buon poeta che, morto il suo illustre difeso (9 dicembre 1502), ne vivesse ancora l'immagine nella tela del pittore:

Victor mio chiaro di tal nome degno
che dato ti ha virtute: et la natura
judicio ver del tuo sublime ingegno
imitator d'humana figura,
ben poi vantarti haver trovato il segno
che tanti chiari ingegni in non procura
fra gli altri il mostra quel buon Vinciguerra
che per te vivo è anchor sopra la terra
che per te habiamo anchor vivo qui in terra [2]).

Queste memorie che mostrano di quanta considerazione fosse già al suo tempo circondato il Carpaccio, e sopra tutto il diligente studio delle sue opere, c'inducono a credere che nulla debba ai pittori a lui coetanei e sia veramente proceduto per un cammino tutto suo.

Il Carpaccio dipinse ad olio col nuovo metodo insegnato dai fiamminghi ad Antonello da Messina, da questi introdotto a Venezia, e subito adottato dai Bellini e dai Vivarini, che lo perfezionarono col sistema delle velature. Quest'uso delle velature non fu molto adoperato dal Carpaccio, che nella tecnica più volentieri s'attiene ai vecchi metodi, adopera l'olio nella stessa guisa della tempera e non segna per questo rispetto alcun progresso nell'arte veneziana. Ma i colori, che appariscono in natura qualche volta disparati e stridenti, egli col sagace alternare dei toni e senza far troppo uso di ritocchi unisce in una dolce armonia, in modo che in lui si ammira non soltanto l'abilità del pittore, ma l'artista che rende giusto l'intuito del luogo, l'im-

[1]) Colasanti, *Due strambotti inediti per Antonio Vinciguerra e un ignoto ritratto di Vettor Carpaccio*. (*Repertorium für Kunstwissenschaft, von Thode und Tschudi* — XXVI. Band. Berlin, Reimer 1903 pag. 198). — L'articolo del Colasanti era stato pubblicato dal *Fanfulla della Domenica*, Roma 14 luglio 1901.

[2]) Id., loc. cit.

pronta del costume, e fa diventare il colore uno dei modi onde il sentimento si manifesta.

Nè vero innovatore può dirsi neppure nel disegno, alle volte un po' rigido e antiquato, singolarmente nel piegare. Sdegnoso di novità, volle rimanere fedele alla sua arte un po' minuziosa, obbedendo alla sua idea con timorata coscienza, non turbando la serenità delle sue composizioni con alcun artificio, non ricorrendo mai ad alcuna risorsa del mestiere. V'è degli artisti immaginosi, che prima di prendere in mano il pennello o la matita, vedono nella fantasia il loro quadro, come in completa visione: altri invece si aiutano più delle diligenze pensate che della ricchezza esuberante delle loro facoltà naturali e pensano e ripensano il loro soggetto, e si affaticano per attraversare infinite difficoltà e per raggiungere compiutamente il loro fine. Questo, secondo noi, è il modo seguìto dal Carpaccio, il quale come indoviniamo ne' suoi disegni e come vedremo meglio più innanzi, affidava alla carta con mano quasi tremante il primo concetto del suo quadro, poi amorosamente studiava dai modelli le singole figure, disegnandole sulla bella carta verdognola veneziana, indicando le ombre con tocchi di pennello e rilevando le luci col gesso. Dopo aver così composto nelle linee generali e nei particolari il quadro, lo ritraeva sulla tela, e a tutta la composizione dava coi colori quell'impronta, che non cerca l'effetto nei contrasti violenti e appariscenti, ma nell'armonia dei toni e nella serenità dell'espressione. Nè aspirazioni fuori della realtà, nè esultanze eccessive, nè violenti dolori egli cercava, ma gioie calme, sofferenze tranquille, che danno allo spettatore il senso di un intimo compiacimento, che nessuna altra arte mai ha saputo inspirare. In alcuni intelletti sovrani, come in Raffaello, le figure appaiono troppo lontane dalla vita vera, e per converso nei pittori veneziani che succedettero al Carpaccio, tutte le poesie dell'animo vanno a finire in una troppo sensuale realtà. Il Carpaccio seppe invece tenersi lontano dai due eccessi, e fu il tipo del pittore quattrocentesco, non irrigidito nelle fredde idealità medievali, non attratto dalle troppo calde dolcezze del trionfante Rinascimento.

La vita artistica di Vettor Carpaccio è segnata nelle sue opere: di queste la più antica è il quadro di Sant'Orsola, che porta la data del 1490, l'ultima il *San Paolo* in San Domenico di Chioggia, che ha inscritto l'anno 1520. Che il primo dipinto di Sant'Orsola, compiuto quando aveva circa trentacinque anni, sia però preceduto da altri, a noi sembra molto probabile, anche perchè la Scuola di Sant'Orsola non poteva affidare un'opera di tanta importanza a un giovine esordiente. Noi infatti crediamo che il quadro del 1490 sia stato preceduto, per esempio, dalla *Vergine* dell'Istituto Staedel di Francoforte e da due *Santi* del Museo di Verona, opere attribuite finora al Bissòlo, ma che a noi, senza esitazione, sembrano del Carpaccio, così per l'espressione dei volti, il colorito, il disegno, le movenze, come per certe carat-

teristiche proprie della scuola del Bastiani, a cui il giovane Carpaccio s' era nei primi suoi anni educato. Infatti, chi ben guardi, troverà una sorprendente affinità tra la *Vergine* dell' Istituto Staedel e il quadro del Bastiani nella Galleria Lochis di Bergamo.

L' ingegno dell'artefice appare in pieno fiore nel primo decennio del Cinquecento. Il Governo, i patrizî, le Scuole vanno a gara nel dar commissioni al celebrato pittore. Appartengono a questo periodo il quadro d'altare di San Pietro di Murano per commissione dei ricchi vetrai Licini (1507), e quel capolavoro della pala di San Giobbe per i patrizi Sanudo (1510). Pure per qualche patrizio deve essere stato eseguito il quadro nella chiesa di San Vitale (1514).

Intanto era apparsa una nuova arte con Giorgione e Tiziano, e forse al Carpaccio dovè sembrare un libertinaggio pittorico quella nuova e ardita maniera. Quasi un mesto presagio erano suonate le parole uscite dall'anima austera di Alberto Durero, quando nel febbraio del 1507, rivide una seconda volta Venezia. « Le cose che mi erano così piaciute, or sono quindici anni, non mi piacciono più » esclamava il grande tedesco, riferendosi forse alla nuova arte già superba di sensuale rigoglio [1]). Ancora pochi anni e i veneziani dinanzi alle bellezze femminili, sboccianti nella luminosa bianchezza della carne, dimenticheranno i *pittori goffi* della età precedente, e *le cose morte e fredde di Giovanni Bellini, di Gentile e del Vivarino le quali erano senza movimento e senza rilevo* [2]).

Già la gran luce di Giorgione e di Tiziano faceva impallidire l'arte del Carpaccio, che tra i suoi contemporanei aveva goduto di sì gran fama, e aveva ornato col suo pennello la dimora dei Dogi. Non sentendo vaghezza di studiar nuove vie e nuovi procedimenti, non prese indirizzamento dalle nuove teoriche, come fece Giambellino. Per ciò vediamo che egli, pur proseguendo, con molte interruzioni, fino al 1520 i lavori cominciati nelle Scuole, non ebbe più nella sua città natale commissioni di molta importanza, se si eccettui la pala d'altare, che andò smarrita, rappresentante la *Natività del Signore* ed eseguita nel 1523 per il patriarca Antonio Contarini [3]). Nell'ultimo periodo della sua vita, il pittore lavorò invece per Treviso, Capodistria, Pozzale, Chioggia, città e paesi, che non avevano potuto ancora ben conoscere ed apprezzare il fare largo e risoluto di Giorgione e di Tiziano, accolto già con tanta fortuna e tanto favore nella Dominante. Il contrasto tra le vecchie tradizioni quattrocentesche e il nuovo e più grandioso stile ormai trionfante, è contrassegnato dall'ultima maniera del Carpaccio, che lascia scorgere non di rado lo stento, e mostra più accentuata quella

[1]) Thausing, *Durer*, V. Leipzig, 1876.
[2]) Dolce, *L'Aretino, o Dialogo della pittura*. Firenze, MDCCXXXV.
[3]) V. in appendice del Capitolo II i documenti.

sua cotal timidezza di non trapassare i confini del vero. Anche il colorito è meno vivace, meno perfetto il disegno, le pieghe men belle e tutto insomma dimostra come la mano non fosse più ubbidiente al concetto.

Nel secolo XVI, il nome del Carpaccio apparisce ravvolto nell'oblio: sembra che le sue opere non dovessero adornare le stanze dei più cospicui palazzi patrizî, se nella *Notizia d'opere di disegno*, esistenti in Venezia, Padova, Cremona, Pavia, Bergamo, Crema fra i nomi di moltissimi artefici italiani e stranieri, invano si cerca quello di Vettor Carpaccio.

Ma fra gli errori e le stravaganze del Seicento, quando l'arte andava sempre più mancando di sentimento e di idee, compiacendosi soltanto di quella pompa convenzionale, che informava anche la vita, vi fu chi comprese la semplice nobiltà del Carpaccio. Il pittore e poeta Marco Boschini, che pur fra la sua vana magniloquenza mostra talvolta avveduto giudizio, scrisse del Carpaccio così:

> E quel Vettor Carpaccio sì eccellente
> Quasi anca lu fradel del Zambelin,
> Che ha depento con stil sì pelegrin,
> Che deferenzia che xe puoco o niente!
>
> Si Zambelin ha fato ben figure
> Con vago e diligente colorito;
> El Carpaccio se sta cussì esquisito
> Che a tu per tu puol star le so piture.
>
> Tanto che posso dir ben (co' se dise)
> Do servizi, e un vïazo fazo presto,
> Quel che ho dito de quel digo de questo:
> I è sta do rami, e sola una raise [1]).

Nel Settecento, fra l'arte graziosa, raffinata, incipriata del Longhi e di Rosalba, fra la stupenda teatralità tiepolesca, Anton Maria Zanetti, meglio d'ogni altro, giudicò il pittor di Sant'Orsola con queste belle parole:

« Uno de' maggiori pregi tuttavia di esse opere io credo che consista negli effetti, « e in quelli singolarmente che fanno sul senso e sul cuore delle genti lontane dalle cogni- « zioni dell'arte. Io mi sto in questa cappella (*di Sant'Orsola*) inosservato alcuna volta, e « veggo entrare certe persone buone, che dopo una breve orazione, anzi spesso nell'orazione « medesima, rivolgendo gli occhi a queste pitture, restano sospese il volto e la mente, ap- « punto come disse colui [2]). Mostrano d'intendere agevolmente ogni rappresentazione: ra- « gionano in suo cuore; e non possono nascondere l'interno movimento che provano. Gran « forza ha la verità imitata e dipinta con la sola ragione, anche senza gli aiuti dell'arte, « sul senso d'ogni spettatore! Gran insegnamento a chi studia di far pitture ch'abbian merito « non solamente conosciuto dagli artisti, ma capace di fermare ogni animo benchè alieno « e lontano! A questo principal segno, sia gloria alla veracità, non rivolgono sempre le

[1]) *La carta del Navegar pitoresco*, pag. 33. Venetia, MDCLX.
[2]) Orazio nel verso: *Suspendit picta vultum mentemque tabella.*

« mire i moderni valorosi Pittori, tenendo le vie della verità, e la Pittura in questo ha « bisogno certamente di essere ricondotta a' suoi principî. Non pretendo io già, che si di- « pinga come il Carpaccio; ma che quanto il Carpaccio il vero semplice si tenti di ri- « portare su le tele vivamente; e che le licenze pittoresche diano forza e lume e non in- « gombrino e perdano questa parte essenziale e primaria ».

I tempi più vicini a noi furono verso il Carpaccio più ingiusti, e, ancora non è molti anni, si considerava il Carpaccio troppo timido e freddo, nella stessa guisa che il Tiepolo era giudicato troppo gonfio e scorretto. La critica dinanzi ai quadri del primo sbadigliava, in faccia ai freschi del secondo rideva; quella critica guidata quasi sempre da idee preconcette, che secondo quelle, e secondo la educazione, che su quelle si forma, pronuncia le sue sentenze. Luigi Carrer nel suo *Elogio del Carpaccio*, e con più maturo giudizio Pietro Selvatico [1]) si sentirono attratti irresistibilmente verso il nobile artefice, ma nel considerarne la vita interiore non poterono liberarsi dalle convenzionalità che, poco più di mezzo secolo fa, dominavano ancora.

« Ora — ha scritto giustamente un critico acuto, Camillo Boito — siamo più imparziali e più larghi; abbracciamo in uno stesso affetto il quattrocentista e il settecentista; l'ingenuo e il corrotto, il minuzioso e l'impetuoso, la linea retta e la linea curva ». Oggi è pienamente compresa la grandezza dell'artefice, che si eleva in mezzo ai due secoli gloriosi del veneto Rinascimento, e i moderni studiano con grande amore questo dolce pittore attraentissimo, fedele immagine del suo tempo e del suo paese, dai quali attinse la peculiare impronta della sua arte.

Ma la sua arte fu a così dir fecondata oltre che dalle condizioni di Venezia e del secolo, da alcune speciali circostanze, a cui è necessario di accennare qui a mo' di conclusione, per rendere compiuta, quanto per noi si possa, la figura dell'artefice.

Il mecenatismo prese a Venezia più larghe se non più intense proporzioni che altrove; e se in altre città fu esercitato da libere Repubbliche o da Pontefici o da Principi, qui divenne opera concorde di più elementi diversi. Qui il Governo, retto da nobili, potenti per ricchezze, gareggiò nella protezione degli artefici col popolo, pur prosperoso ed agiato, che ebbe modo di appagare nelle sue confraternite, il bisogno di incoraggiare e di aiutare le arti. Questi sodalizî hanno infatti notevolissima parte nella storia dell'arte veneziana, la quale ebbe da essi un impulso veramente grande ed efficace, che merita d'essere segnalato.

I Veneziani ripresero fin dai tempi più antichi la tradizione romana, che associava in confraternite o sodalizî speciali gli artigiani secondo i diversi mestieri. Durante i secoli XIV e XV, queste associazioni o *Scuole*,

[1]) Selvatico, *St. art. crit. delle arti del dis.*, II, 575, Venezia, 1856.

che avevano tutte un santo protettore furono rette da statuti loro proprî, chiamati *mariegole*, dal latino *matricula*. Le Scuole Grandi erano soltanto quelle di San Teodoro, di Santa Maria della Carità, di San Giovanni Evangelista, di San Marco e di San Rocco. Numerosissime le Scuole minori. C'erano tre specie di Scuole: 1° di connazionali, come Albanesi, Schiavoni, etc., che si associavano per i loro interessi comuni e prendevano per patrono il santo protettore della loro patria; 2° di arti e mestieri, che si sceglievano come patrono un santo che avesse esercitata la stessa arte, come Sant' Anniano per i calzolai, i Santi Cosma e Damiano pei chirurghi e barbieri, etc.; 3° le *Scuole* di devozione, che si chiamavano da un santo scelto per compiere un voto, come quella di San Rocco, istituita durante una peste. Dopo essersi propiziati i Santi e il Cielo, codeste associazioni chiedevano la protezione dello Stato, che vedeva con compiacenza espandersi in queste istituzioni d'indole religiosa ed economica quel rigoglio di vita popolare, che avrebbe potuto minacciare il severo reggimento degli ottimati. I patrizi volontieri favorivano le Scuole, e per non dire se non di quelle a cui diede l'opera sua il Carpaccio, si può notare che la Scuola di Sant'Orsola ebbe a protettori i Loredan, che la chiesa di san Maurizio, ove si raccolsero dapprima in associazione gli Albanesi, riconosceva per suoi fondatori i Sanudo, i cui discendenti ordinarono al Carpaccio la tavola d'altare di San Giobbe, e che finalmente la Scuola dei Lanieri di Santo Stefano, anche questa adornata dal pittore veneziano, ebbe patrocinio e favore dai da Lezze. V'era fra questi sodalizî molti intimi e inavvertiti legami e un'affinità di pensieri e di interessi, da cui ci è dato scoprire il corso dell'attività artistica del Carpaccio. Fu per lui ventura d'iniziare l'esercizio dell'arte nella Scuola di Sant'Orsola, dove per privilegio pontificio potevano celebrar messa sacerdoti Greci, e dove aveano loro tombe gli Albanesi. La conoscenza ch'egli, mentre stava lavorando, deve aver contratta con uomini di coteste regioni limitrofe, residenti in Venezia, deve avergli agevolato altre commissioni da parte degli albanesi e dei dalmati, che vollero anch'essi adorne le loro Scuole con le opere del pittore di Sant'Orsola, da essi conosciuto e stimato. Volevan quei popolani intelligenti ed attivi che i loro edifici, abbelliti da illustri pittori, fossero documento perenne non solo della fede, ma anche della loro ricchezza e prosperità. E tra le scene dell'Evangelo, tra le storie dei Santi, vediamo ancora, come schietto germoglio di Venezia e della vita popolare, le figure di quegli operai e di quegli artigiani, che nei quadri delle loro Scuole ambivano anch'essi esser ritratti, raccolti nella preghiera, insieme con la Vergine e coi Beati del Cielo.

I membri dei diversi sodalizî si riunivano in giorni stabiliti per deliberare: ogni Scuola eleggeva un presidente o *Gastaldo*, uno *Scrivano* o segretario, parecchi consiglieri o *Compagni*, un cassiere, un esattore, due

sindaci e uno o due tassatori per ripartire le imposte. Aveva ogni Scuola il suo gonfalone e partecipava processionalmente alle feste religiose e civili. Per la festa di San Marco, patrono della città, convenivano tutte nella Basilica, presente il Doge, e facevan pompa a gara di reliquie preziose e di suntuose suppellettili.

Per dare un' idea della ricchezza delle Scuole basterà ricordare che quella degli edificatori cominciò nel 1439 la ricostruzione dello spedale attiguo a San Giovanni Evangelista e lo compì con insuperabile magnificenza nel 1481; e che più tardi s' inalzarono le Scuole di San Marco (1485), capolavoro di Pietro Lombardo, Giovanni Buora e Moro da Bergamo, di San Rocco, dovuta a Bartolomeo Bon e Antonio Scarpagnino, della Misericordia, costruita dal Sansovino e di San Girolamo eretta dal Vittoria.

L' intimo legame, che unisce queste istituzioni all'arte, merita di essere studiato, perchè molti sentimenti e molti concetti degli uomini uniti in quelle confraternite, che tanti e sì grandi servigi resero alla patria, sono rivelati al di fuori dalle opere degli artefici. Ond' è che il Carpaccio può dirsi lo storico di questa importantissima parte della vita veneziana. Non compì egli i suoi quadri ad abbellimento di chiese, di oratorî, di sale, di stanze, ma dipinse interi cicli di composizioni, quasi capitoli di una storia, nella quale leggiamo la storia intima del tempo, e quella non meno gloriosa delle confraternite artiere, la cui intima costituzione ed operosità debbono essere da noi particolarmente considerate per averne aiuto a conoscere in qual modo andarono svolgendosi l' ingegno e la multiforme attività del Carpaccio.

Capitolo IV.
La Storia della Scuola di Sant'Orsola.

Innanzi di descrivere i varî cicli pittorici composti dal Carpaccio ci sembra opportuno premettere ad ognuno la storia dell' istituto, che diede all'artefice occasione propizia di svolgere le forze del suo ingegno. Cominciamo pertanto dalla Scuola di Sant' Orsola, dove era raccolta quella magnifica serie di quadri, che segna il primo periodo della vita artistica del sovrano pittore.

Nel 1234 il doge Iacopo Tiepolo regalò ai domenicani un terreno paludoso *in confinibus Sancte Mariae Formosae et Sancte Marinae,* perchè vi costruissero un convento e una chiesa. La chiesa di stile gotico, cominciata verso il 1240 e dedicata ai Santi Giovanni e Paolo, s' inalzò accanto al convento; e al principio del secolo successivo si costruì sullo stesso terreno la Scuola di Sant' Orsola. Forse alcuni fedeli, che già solevano radunarsi nella sagrestia della nuova chiesa, avranno risoluto di mettersi sotto la protezione della santa e delle sue compagne martiri. Comunque sia, un documento autentico ci rivela la data precisa della fondazione, che fu il *15 luglio del 1300: In lo tempo dello egregio messer Piero Gradenigo inclito doxe de Vinexia, fo fata e començada questa benedeta congregation a loldo et honor* del Signore e della Vergine e sotto la protezione dei Santi Domenico, Pietro martire ed Orsola [1]).

A questi tre Santi era dedicata la cappella, costruita sei anni dopo la Scuola nel cimitero di San Giovanni e Paolo di fianco alla chiesa, presso il finestrone, che fu ornato poi della vetrata dipinta dal Mocetto. Sulla porta

[1]) Archivio di Stato, *Scuola di Sant' Orsola a San Giovanni e Paolo.* Atti diversi, B 599.

si leggeva un'iscrizione della quale antichi documenti ci hanno conservato il principio:

+ S SCOLE BEATE URSULE ET ‖ XI. M. VIRGINU. FACTA ANNO DNI ‖ M III VI MESE MARCI TPV GA ‖ STALDIONIS MARIN.° TIRALAGO ‖ ET SOCIO ꝝ EI SACHETI DE ‖ MANGANO MARCI BATIORO ‖ ZANE DE LA DONA. MARCI BOGATINO.

Tali i più antichi documenti sulla Scuola. Un altro, e molto importante, data dall'anno in cui fu compiuto l'edificio ed è il testamento di Zuane Pollini, che, nell'aprile del 1318, lascia tre immobili alle Scuole di Sant'Orsola e di Santa Maria della Misericordia dei Mercanti. Il primo era un palazzo sulla piazza di San Bartolomeo, che porta anche oggi le armi della Scuola di Sant' Orsola.

Il secondo consisteva in alcune case nella *Ruga Giuffa* a Santa Maria Formosa; ed anche su questo si veggono ancora le armi delle due *Scuole*. L' insegna francescana indica la Scuola di Santa Maria della Misericordia dei Mercanti, che aveva San Francesco per patrono [1]).

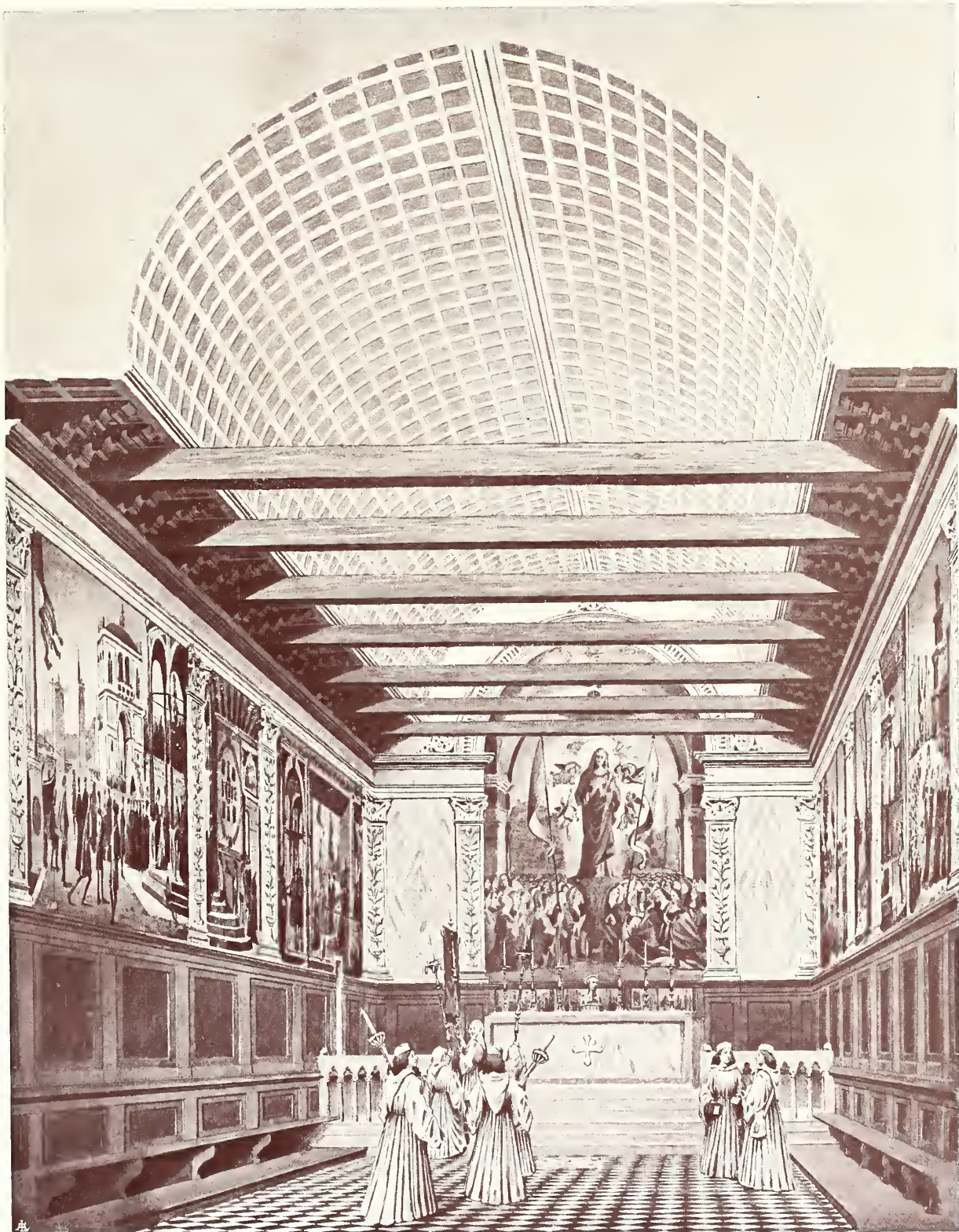
Finalmente il terzo lascito di Zuane Pollini era uno spedaletto vicino all'Arsenale, conservatosi fino agli ultimi anni della Repubblica, anzi fino ai primi del governo austriaco [2]); ma non ostante la sua così lunga durata, noi non sappiamo precisamente dove sorgesse.

Alcuni documenti della Scuola di Sant'Orsola, e specialmente una copia della Mariegola o statuto del 1300 e un libro di opere della prima metà del secolo XVI [3]), ci mostrano la vita intima di questo sodalizio, simile a quella di molte altre confraternite, che rappresentano uno degli aspetti più caratteristici della vita e dell'arte di Venezia.

Lo scopo della Scuola di devozione di Sant'Orsola, che comprendeva tra i suoi membri nobili e borghesi, uomini e donne, è definito dalle semplici parole dell'antica Mariegola. Poichè la scrittura insegna che è « bona et aliegra cosa habitar insiembre et esser umili in lo amor de Dio » la Scuola si riunisce e pone statuti e regolamenti per fissare la sua volontà di *stare in lo amor de Dio e de santa paxe a gloria et laude de lo onipotente Dio e de la biada mare sempre verzene Madona Santa Maria e de lo biado Misser San Piero martore e specialmente de Madona Santa Orsola verzene e tutta la soa compagnia biade verzene e martore glorioxe e de tuti li altri sui Santi* ».

[1]) Questa Scuola aveva prima la sua sede presso la chiesa dei Frari e nel XV secolo si unì con un'altra confraternita di mercanti e formò così la Scuola di S. Cristoforo.

[2]) Uno degli ultimi ricoverati in questo ospedale fu uno strano personaggio, Andrea Chiribiri, che dopo aver comandato il Bucentoro, rinnegato il suo passato non inglorioso, si affigliò al partito dei demagoghi e poi finì i suoi giorni nella miseria.

[3]) Archivio di Stato, *S. Giovanni e Paolo, Scuola di Sant'Orsola*, B. O.-1, n.° 30, fasc. 1. Questa prima *Mariegola* non esiste più. Se ne conoscono alcune pagine da una copia che è tra le carte del convento di S. Giovanni e Paolo.

Ricostruzione dell' interno dell'antica Scuola come doveva essere nel 1500.

Abbiamo detto che in tutte le Scuole l'ufficio di presidenza, chiamato il *banco*, si componeva d'un *gastaldo*, d'un *vicario* e d'un segretario, che si dicevano con nome collettivo *bancali*. Il banco propriamente detto, dietro il quale prendevano posto i tre capi della Scuola, era un mobile caratteristico, molto largo e alto, posto presso la porta della cappella o della sala per le riùnioni, provvisto di casellarî per riporvi i registri e le carte della Scuola [1]). Dietro il sedile, si inalzava un dossale di legno elegantemente intagliato; e davanti al banco erano quattro lanterne su basi di pietra. I giorni di festa si esponeva sul banco la Mariegola della Scuola rilegata in velluto rosso con borchie d'argento dorato e ornata di miniature. La vecchia Mariegola di Sant'Orsola fu il 16 novembre 1488 sostituita con un'altra di più bella forma e che conteneva nuovi provvedimenti. Dopo la trascrizione dei vecchi capitoli, la parte nuova cominciava con una bella iniziale miniata, rappresentante la imagine della martire patronessa.

Sul banco s'elevava la statua di Sant'Orsola in legno dipinto, vestita d'un manto di seta cremisina, con in capo una corona d'argento dorato, la palma del martirio in mano e al collo un monile di perle false.

Nelle feste, nelle processioni, nei funerali i membri delle confraternite precedevano, portando dei ceri, o certe grandi torce chiamate allora *doppieri*, e oggi *aste;* poichè quella specie di candeliere caratteristico che vediamo nei quadri del Carpaccio e di Gentile Bellini, conserva ancora la sua antica forma. Il manico è un semplice bastone, che continua in una specie di candelabro intagliato e dorato, con un capitello in cima; e su questo si apre quasi un mazzo di fiori e di frutta, e al disopra s'alza la candela. Ne pendono tre nastri, sui quali è dipinto o ricamato lo stemma della confraternita. V'erano anche eleganti lanterne di rame dorato, che chiudevano il lume d'una piccola lampada situata in cima a un'asta. Lo stendardo o *pennello* poteva essere di due specie diverse: cioè, o era dipinto su seta, o consisteva in un bassorilievo in legno rappresentante più immagini sacre, sostenuto da un bastone. Un ramo speciale della confraternita dei pittori si occupava soltanto di dipingere questi stendardi; e abbiamo veduto come ne fosse specialista, tra gli altri, Marco Bastiani fratello di Lazzaro.

I membri della Scuola portavano delle lunghe tuniche o cappe di tela, con un cappuccio che pendeva generalmente sulle spalle, ma serviva a coprirsi il capo nei giorni di lutto. Il minimo ornamento del loro vestiario si distingueva per un finissimo sentimento d'arte. Il fiocco della cintura, per esempio, aveva talvolta forme veramente artistiche, che facevano fede dell'abilità dei lavoranti e della eleganza della *passamanteria* veneziana. Il colore della cappa differiva secondo la *Scuola:* poteva essere bianco, rosso, nero, etc. In quella di Sant'Orsola era bianco.

[1]) Uno di questi antichi banchi si può vedere ancora a Venezia nella chiesa dei Frari. Apparteneva un tempo alla Scuola di Sant'Antonio.

L'incedere maestoso d'una processione, nelle solennità religiose e civili, offriva uno spettacolo degno veramente dei grandi pittori veneziani. Ed era curioso, in mezzo a tanto scintillìo d'oro e di colori, veder correre su e giù un personaggio singolare, che staccava le colature della cera che si formavano lungo il cero e le metteva in un sacco portato a tracolla. Nel quadro del Carpaccio, che rappresenta la guarigione d'un ossesso e si conserva all'Accademia di Venezia, si vede questo confratello, il *cerone*, col suo sacchetto per la cera ornato dello stemma della sua Scuola.

Gli articoli della *Mariegola* si occupavano prima di tutto del culto con mille piccole regole originalissime e deliziosamente ingenue. Ordinavano innanzi tutto che quando si doveva leggere un estratto della *Mariegola* si salutasse prima *nostra dona e mare Madona Santa Maria con reverentia dicendo: Ave Maria*. Una piccola lampada o *cesendelo* doveva ardere senza interruzione davanti alla cappella di Sant'Orsola, *a lo so honor santissimo*. La chiesa possedeva molti oggetti ed ornamenti sacri, tra i quali notevole un piviale di velluto cremisi, con la storia di Sant'Orsola ricamata in oro e in seta.

La Mariegola contiene anche la convenzione fatta tra i membri della Scuola e i frati del convento dei Santi Giovanni e Paolo. I primi si obbligavano a passare al convento, due volte l'anno, una certa quantità di commestibili, ai quali più tardi fu sostituita una tassa in danaro. I frati in contraccambio avevano l'obbligo di celebrare una messa cantata nella cappella di Sant'Orsola la seconda domenica d'ogni mese e una messa piana tutti i lunedì per l'anima dei confratelli defunti; una volta l'anno, almeno, tutti i confratelli dovevano confessarsi; e quelli che mancavano erano severamente richiamati al dovere dal Gastaldo, o anche espulsi dalla Scuola.

Dal libro delle spese per l'anno 1516 ricaviamo altri particolari sulla vita intima della confraternita, e specialmente sui preparativi che si facevano per la festa della Santa (21 ottobre) [1]), ma tra le molteplici spese alcune meritano una speciale attenzione. Sotto la data 21 ottobre 1516, il libro riporta: *Per le luminarie ditte a mistro Michiel d'Arezo, intagiador de li santi, per sante Orsole grande di tre sorte lo numero 200 et de picole de 4 sorte lo numero 400 da.... con lui le grande a soldi 40 al cento le pi-*

[1]) Il 20 ottobre si paga maestro *Stefano de Vecchi depentor* per aver dipinto la navata della cappella e aver preparato le ghirlande *et ogni altra chossa pertinente a lui.* Il 28 ottobre si regolano i conti dei sonatori di trombe e di pifferi che sono andati in barca a suonare a Rialto e a San Marco la vigilia della festa. Il 6 novembre il medesimo De Vecchi è soddisfatto per lavori fatti nella navata dove ha accomodato dei *gonzoli* (uncini) e delle ghirlande per la festa della Santa A questa stessa festa *Misser Vincenzo, chantator de la chapella de San Zuanne Pollo* ha cantato due vespri e una messa e si paga il 25 ottobre. Nel dicembre *ser Andrea Visentino organista* è soddisfatto per l'opera prestata in tutto l'anno. Il 29 agosto 1517 si stanziano 6 ducati a *mistro Alessandro depentor* per dipingere la volta sopra l'altare maggiore, per stuccarne le fenditure, per fare il fregio in finto musaico e gli sguanci ad imitazione del marmo e del porfido. Tutti questi lavori erano per la nuova cappella dell'altare maggiore, eretta nel 1504. Il 10 agosto 1522 si paga *ser Domenego Tegna, indorador*, per avere dorato una cornice posta davanti al Cristo, nella sala della Scuola: il 14 dicembre 1522 *messer fra Zanello Fior* per l'acquisto *d'un corporal per el altar;* il 28 gennaio 1528 *ser Nadalin de Marcko, depentor*, per aver dipinto i ceri: altre somme son pagate al vetraio, all'orefice che restaura il tabernacolo dove si conserva un dente di Sant'Orsola, etc.

cole a soldi 20 al cento. Queste partite si ripetono periodicamente col sopraddetto maestro Michiel e con *ser Domenego de Sandro stampador de santi,* per le spese della stampa. Un articolo della *Mariegola* comandava che il giorno di Sant'Orsola si pagasse, come in tutte le altre confraternite, la tassa di *Luminaria* e *Pane.* Questa tassa, che si pagava a regolari intervalli, costituiva il provento principale della Scuola, insieme con le offerte volontarie, che si facevano in ceppi appositi. Ai confratelli che pagavano la tassa della *luminaria* il Gastaldo offriva, come dono simbolico, un cero dipinto con miniature, un pane e un'immagine di Sant'Orsola. Avanti l'invenzione della stampa queste immagini, che si davano da baciare ai confratelli, erano miniate su pergamene da artefici speciali che si chiamavano *miniasanti.* Dopo, furono sostituite con incisioni in legno, eseguite nei primi anni del secolo XVI da Michele di Arezzo e stampate da Domenico di Sandro [1]).

La devozione a Sant'Orsola era come un monopolio della Scuola: nessun'altra confraternita aveva il diritto di riscuotere offerte a nome della Santa nè di mettere nella chiesa un ceppo con la sua immagine. Chi avesse violato questo privilegio sarebbe senza dubbio andato incontro a un processo [2]).

Oltre i ceppi stabili, che nelle Scuole erano affissi al banco del Gastaldo, si usavano anche ceppi o cassette mobili, che i sagrestani presentavano ai fedeli in chiesa, come si usa anche oggi. Le Scuole dei mestieri facevano anche collette di casa in casa, mentre quelle di devozione si limitavano a dimandare un'elemosina durante la messa. I fedeli che avevano fatta l'offerta ricevevano dal sagrestano un' immagine del santo, la baciavano e la chiudevano dentro al loro libro di preghiere. Gli altri si contentavano di baciare la pace infissa nel ceppo delle elemosine. Devote consuetudini che non sono del tutto scomparse: possiamo ritrovarle, per esempio, nella basilica di San Marco, dove il culto della Vergine Nicopeia è in grande onore [3]).

[1]) Questa curiosa usanza non è stata finora abbastanza considerata. Nella chiesa greca l'abitudine di baciare le immagini dei santi era antichissima e molto praticata. Ora, il culto greco ebbe una grande influenza sul culto patriarcale di Venezia. Quando il Doge entrava nella basilica di San Marco gli era offerta da baciare una *pace*, e uno speciale cerimoniale indicava quali altri personaggi dovessero essere ammessi al bacio. In San Marco si vede ancora, sotto la Madonna detta *Mater Consolationis* (fig. 17) un Ceppo ornato con una antica miniatura di stile bizantino, che rappresenta la Vergine col putto e porta l'iscrizione greca: Η ΕΛΕΟΥΣΑ (la Misericordiosa). I devoti veneziani, secondo l'antica consuetudine, depongono l'elemosina nel ceppo e, non potendo baciare l'immagine troppo alta, baciano due diti della loro mano e toccano con quelli l'immagine. Un'altra forma di *pace* da baciare, si trova sopra il ceppo della vecchia Scuola di S. Antonio, nella chiesa dei Frari. L'immagine del Santo, sotto vetro, è sospesa ad una catenella, per permettere ai fedeli di baciarla. Le « Sante Orsole grande », ordinate e pagate all'incisore Michele d'Arezzo, dovevano senza dubbio servire come *paci* pei ceppi della Scuola: le piccole come dono per le tasse pagate e le offerte minori.

[2]) Oltre ai ceppi destinati al culto del santo titolare ce n'erano altri, nelle diverse chiese, pel culto del SS. Sacramento. Questi portavano come segno di riconoscimento, una *Pietà* dipinta e inquadrata dentro una piccola nicchia. Ne sono esempi il Cristo morto intagliato, sopra un ceppo, su un pilastro della chiesa dei Frari, e l'Ecce Homo, fuso in bronzo da Alessandro Leopardi, sopra il ceppo del Sacramento nella chiesa di San Marco. Tutti questi ceppi portano anche paci d'argento, in rilievo, col simbolo del Sacramento. Tra gl'incunaboli della xilografia veneziana sono frequenti le rappresentazioni del Cristo morto e della Deposizione nel sepolcro. Queste immagini, incorniciate e poste sotto vetro, servivano probabilmente a stimolare la devozione e la generosita dei fedeli nelle chiese più povere, come la scultura in pietra ai Frari, e il bronzo del Leopardi a San Marco.

[3]) Basta pensare al gran numero di chiese e di Scuole che erano un tempo a Venezia per rendersi conto di quanto fosse copiosa la produzione e la vendita di simili immagini. Alcuni esemplari rimangono tuttora, preziosi incunaboli, incollati

Nella Mariegola di Sant'Orsola — oltre il ricordo di queste immagini distribuite insieme col pane e col cero il giorno della festa della Santa — troviamo che ogni prima domenica del mese i confratelli erano obbligati a *levar la so tolela*. La *tolela,* pezzetto di legno o placchetta di bronzo di forma oblunga, era data dietro pagamento di una tassa e serviva come tessera di riconoscimento nelle adunanze e per le votazioni [1]).

Uno degli scopi precipui della Scuola era la beneficenza. Il capitolo IV dell'antica Mariegola stabilisce che se un membro della Scuola cade malato, il Gastaldo o un altro dei *bancali* vadano a visitarlo: se il malato sia povero, deve esser soccorso col fondo della confraternita o con elemosine raccolte con questa intenzione. La moglie del Gastaldo aveva l'obbligo di visitare le *sorelle* ammalate: i confratelli, di vegliare il malato alternativamente, e il Gastaldo con tutti *bancali* doveva recarsi presso il Priore dei frati di San Giovanni e Paolo e pregarlo di mandare *do boni et suficienti frari* a visitare e confortare l'infermo. I confratelli defunti avevano il privilegio di esser sepolti nelle tombe della Scuola sotto il porticato esterno. I quadri del Carpaccio, che esistono ancora nella Scuola degli Schiavoni, il *San Girolamo che ammansa il leone* e i *Funerali di San Girolamo* ci offrono non solamente un'esatta rappresentazione d'uno di questi porticati, ma ci dipingono anche una scena, che doveva somigliar molto a quella della sepoltura di un confratello, la cui salma era seguita dai compagni portanti candele e lo stendardo della Scuola. Una certa somma prelevata sui beni del morto o, se egli era povero, sui fondi del sodalizio, si dava ai frati di San Giovanni e Paolo perchè celebrassero messe pel riposo di quell'anima. Per il testamento Pollini la Scuola di Sant'Orsola era entrata in possesso del piccolo ospedale per i malati e i vecchi, e si incaricava anche di dotare con le sue rendite le figlie dei confratelli poveri.

Tali erano sommariamente le pratiche di carità di questa Scuola, che veniva amministrata con l'ordine e la disciplina di una buona famiglia. Così, quand'uno dei confratelli si trovava pubblicamente *in algun pecado mortal,* i superiori dovevano richiamarlo al dovere tre volte; che se il rimprovero riesciva vano, egli era espulso. In caso di litigio tra due confratelli, essi

sulla copertina di qualche vecchio libro. Conosciamo anche il testamento di un certo Antonio Zacuol di Bergamo, incisore del XVI secolo, che lascia ai figli le matrici delle sue incisioni, perchè possano continuarne la stampa. Questo mestiere, infatti, era ereditario, e il padre di Antonio, Alessandro, era pure incisore. Le matrici duravano per parecchie generazioni e si ristampavano immutate durante molti anni.

[1]) Ciò è confermato da un documento scoperto e pubblicato recentemente dal sig. Urbani de Gheltof (*Bullettino di Arti, Industrie e Curiosità Veneziane*). Anno III, pag. 31. Si tratta di un frammento della Matricola dei pittori veneziani, in data del 1350; e il luogo che ci interessa prescrive che, considerato come «*li signali sive tolelle di frari sii multo fazile a contrafarsi su prexo che da ora in avanti li frari deno farse stampare monede di rame le quale sarano cum lo suo signo et cascadun frare li haverà alora che si harano a balotar frari o altre regole de mariegola*». Per chiarire l'uso di queste *tolelle* ricorderemo la decisione presa nel 1341 dalla Scuola di San Teodoro: «*fo ordenado cum plaser de tutti che la nostra Scuola sia metuda ad tolelle. E zascadun frare abbia scritto lo suo nome su una tolella cum suo certo segno*». Alcune di queste tolelle o placchette di bronzo — che son divenute molto rare — si trovano nel Museo Civico. Più tardi furono sostituite con medaglie, che servivano a distinguere le diverse confraternite.

dovevano riconciliarsi entro otto giorni, sotto pena di esser cacciati. I discorsi osceni eran proibiti e chi adoperasse parole sconvenienti era punito con una multa. Finalmente, sotto la minaccia di una denunzia al governo, *era proibita alguna cossa la qual fosse inzuria e dano o despresio de Miser lo Doxe de Venezia over de questa benedeta citade la qual sie eleta da Dio pare onipotente per recovramento e sostegnamento di tutti li tribolati* (cap. XII).

Speciali erano anche le cerimonie per l'elezione dei *bancali.* Il giorno avanti l'elezione del Gastaldo e degli altri nuovi ufficiali, la Scuola faceva cantare una messa dello Spirito Santo. Il Gastaldo e gli ufficiali uscenti di carica avevan l'obbligo di assistervi con un cero in mano, poi, preceduti dal crocifero, dovevano ritirarsi in luogo appartato, dove aspettavano l'elezione dei loro successori.

Ma questa semplice vita devota fu agitata da turbamenti, e quasi diremmo da tempeste. La Scuola non potè vivere in pace col convento vicino. I primi attriti a noi noti sono del 1428. I frati sostenevano che, sebbene gli accordi concedessero alla Scuola l'uso della cappella di Sant'Orsola, pure la proprietà era del convento; che perciò la confraternita non aveva il diritto di farvi cambiamenti senza il loro consenso; che essa doveva soltanto vigilare alla conservazione della cappella, senza occuparsi delle tombe che vi si trovassero.

Perfino le messe furon oggetto di discussione: i frati pretendevano che non erano abbastanza retribuite dalla Scuola. I frati, per comprovare i loro diritti sulla cappella, allegavano una bolla di Sisto IV del 1474, che permetteva alla nazione greca di celebrarvi i suoi riti, purchè passassero al convento un compenso annuale « sotto forma di elemosina » [1]).

Nella nuova Mariegola del 1488, con la speranza di por fine alle discordie, si prese il provvedimento di ammettere dieci frati a far parte della confraternita. I membri di questa dovevano riceverli in ginocchio, mentre prestavano giuramento davanti all'altare; e ognuno di questi dieci frati doveva celebrare tre messe per l'anima de' confratelli della Scuola: se rifiutassero, sarebbero sostituiti da altrettanti preti. La Scuola, da parte sua, s'obbligava a dare ogni anno il giorno di Sant'Orsola a ciascuno dei dieci frati, un pane e una candela.

In quest'anno 1488, i membri della Scuola attendevano con grande impegno a fare economie per vari abbellimenti della loro sede, ma specialmente per far dipingere *i teleri de la istoria de madona Santa Orsola* [2]); e questi *teleri*, che la *Mariegola* ricorda con ingenua semplicità, sono appunto quelli che il Carpaccio era per ricoprire delle sue pitture maravigliose. Il primo quadro infatti è di soli due anni dopo, cioè del 1490: l'ultimo ha

[1]) FLAMINIO CORNER, *Ecclesiae Venetae,* Decade XV. Venezia, Pasquali 1749.

[2]) Archivio di Stato. *Mariegola della Scuola di Sant'Orsola.* pp. 11 seg., Reg. 597.

la data del 1496. È vero che alcuni quadri non sono datati e può darsi che fossero eseguiti più tardi; ma certo nel 1498 dovevano essere esposti all'ammirazione dei fedeli i nove quadri che rappresentano:

1.° Gli ambasciatori del re d'Inghilterra si presentano al re di Britannia per chiedergli la figliuola Orsola in isposa del figlio del loro re.

2.° Gli ambasciatori inglesi si accomiatano dal re di Britannia.

3.° Il ritorno degli ambasciatori in Inghilterra.

4.° Il congedo dei fidanzati dai genitori.

5.° Il sogno di Sant'Orsola.

6.° L'incontro a Roma degli sposi con papa Ciriaco.

7.° L'arrivo a Colonia.

8.° Il martirio.

9.° L'apoteosi della Santa.

Il Carpaccio aveva appena finito l'opera sua quando scoppiò una gran lite tra il convento e la Scuola [1]).

Questa lite durava ancora tre anni dopo. Nel 1501 i frati presentarono al Nunzio pontificio una lunga sequela di lamenti contro la Scuola. Dicevano che soltanto per compiacenza avevano concesso ai confratelli di Sant'Orsola la chiave della cappella, perchè potessero entrarvi più liberamente; ma essi non solo se l'erano appropriata, come se fossero padroni della cappella, ma di più avevano fatto in questa molti cambiamenti, avevano soppresso due altari *contra iura et contra pacta,* s'erano serviti delle tombe per seppellirvi i confratelli defunti, avevano cambiate le chiavi per impedire il libero accesso ai legittimi possessori e, finalmente, erano arrivati fino ad appropriarsi le elemosine dei fedeli. Il padre Colonna, l'autore dell'*Hypnoteromachia,* domandava dunque al Nunzio, a nome del convento che si stabilisse non esser lecito in alcun modo impedire ai frati l'uso della cappella [2]).

Il Nunzio naturalmente volle udire anche l'altra parte; il *Gastaldo* di Sant'Orsola negò quanto i frati avevano affermato e dimostrò che nulla la *Scuola* aveva fatto che non le fosse concesso dai suoi statuti, dai suoi diritti e dalle consuetudini. Le decisioni che il Nunzio prese in conseguenza, non piacquero ai frati, che appellarono alla Santa Sede; e la Santa Sede diede l'incarico di decidere la questione ad Andrea Mocenigo, parroco della chiesa di San Pantaleone a Venezia [3]). E il Mocenigo decretò che i frati dovevano essere considerati come padroni della cappella, ma la Scuola doveva continuare a tenerne le chiavi. Con queste vicendevoli concessioni si credeva d'avere assicurata la pace; ma in realtà durò poco.

[1]) Archivio di Stato. *Man. Mort. SS. Giovanni et Paolo.* B. O. I. n. 115: A. T.

[2]) Tra i frati italiani che erano allora in quel convento, ricordiamo il pittore Marco Pensabeu e il famoso Francesco Colonna, autore di quella strana *Hypnoteromachia di Polifilo*, che contribuì tanto a far tornare in onore l'euritmia antica nell'arte. Il Colonna, *sacrae theologiae magister* era allora *procuratore* e *sindaco* di Sant'Orsola.

[3]) Archivio di Stato. *Scuola di Sant'Orsola in SS. Giovanni e Paolo.* B. 599.

Nel 1509 Angelo Trevisan con cinquanta galere aveva preso Fiume. Prima di distruggere la città, s'era fatta consegnare, durante il saccheggio, una *testa* d'argento, che si conservava a Fiume e conteneva le reliquie della testa di Sant'Orsola. Il Trevisan la portò a Venezia e la donò ai frati di San Giovanni e Paolo [1]).

Strana figura di soldato, questo donator di reliquie! Aveva il soprannome di *cancro al naso*; e quando assaliva una città, era sempre una rovina. Anche il suo dono fu causa di contese, poichè il convento e la Scuola se ne disputarono il possesso e la questione fu portata davanti ai magistrati della Repubblica. Questi decretarono che la *testa* restasse in possesso del priore del convento, con l'obbligo di esporla ogni anno, il giorno di Sant'Orsola sull'altare della Scuola sotto la sorveglianza di due frati; e che le elemosine raccolte in quell'occasione si spartissero tra il convento e la Scuola [2]). Aggiungeremo che la preziosa reliquia non restò a Venezia lungo tempo, perchè nel 1521, per intromissione dell'imperatore, la Repubblica la restituì alla città di Fiume, dove ancora si conserva nella cattedrale [3]).

Testa d'argento di Sant'Orsola nel duomo di Fiume.

Ma, nonostante questi litigi e molti altri ostacoli, la Scuola diventava di giorno in giorno più fiorente. Gli abbellimenti continui e specialmente i quadri del Carpaccio vi attiravano numerosi visitatori, e presto si sentì il bisogno d'ingrandire l'oratorio. Perciò, il 4 agosto 1504 [4]), il *Banco* decretò di far costruire una piccola cappella speciale per l'altar maggiore, sul quale era esposto il gran quadro del Carpaccio rappresentante l'apoteosi della Santa. Così, sopprimendo i gradini e la cancellata del coro, il corpo della chiesa guadagnava un terzo di capacità. Nel 1546 si chiuse con tavole il portico esterno dell'oratorio. I frati naturalmente si affrettarono a protestare; ma questa volta le due parti poterono mettersi d'accordo con un contratto, per il quale il convento consentiva che

[1]) 1510, 3 gennaio: « Ill.mum Dominum Caput glori.me Virginis Sancte Ursule argento decoratum aurato a zono supra, cum quibusdam folijs circum circa ad modum laboris camuphatj cum corona jn capite de argento in qua corona sunt duo lapides vitrei: azuri coloris et omnia folia corone duobus exceptis fractae sunt dedit conventus nostro sanctorum Io.is et Pauli Procuratione Rev.ndi prioris magistris Sixti Veneti..... » (Archivio di Stato, *M. M. SS. Giovanni e Paolo*, libro rosso, n.e 124 A).

[2]) Arch. di Stato, B. O. 1, n.o 188, fasc. 5.

[3]) Ibid., B. O. 1, n.o 80 A. 3.

[4]) Ibid., *M. M. 5 di Sant'Orsola*. Processi B. 2a, n.o 5, busta 601.

si chiudesse il portico, purchè il priore avesse una delle due chiavi della cappella [1]).

Da un documento dell'8 gennaio 1552 sappiamo che la Scuola stabilì di rifare i banchi, che erano sotto le tele del Carpaccio, poichè *sotto così honorevoli telari, con sì bellissime figure, come la evidentia del fatto il dimostrava, si trovavano banchi rotti e intarlati* [2]).

Molto commovente questo culto rispettoso verso le opere d'un gran pittore: si voleva che anche gli oggetti che le circondavano fossero degni della loro bellezza.

Dagli inventarî della Scuola che ancora ci restano sappiamo che s'era arricchita di nuovi oggetti preziosi e di sontuosi ornamenti. Nel più antico inventario, che è della prima metà del Quattrocento, notiamo, tra le altre cose, una gran croce d'argento dorato, una vesta di drappo d'oro, una corona d'argento dorato ornata di perle e di pietre, una cintura d'oro, etc. [3]). Un altro inventario del gennaio 1506 segna un turibolo con la sua navicella d'argento, drappi d'oro ornati di ricami, messali stampati, un tabernacolo di cristallo con dentro un dente di Sant'Orsola, una *pace* d'avorio, etc. [4]); e quello del 3 giugno 1582 una *Mariegola* coperta di velluto con borchie dorate, dei drappi di broccato dorato, etc.

Miniatura della Mariegola del 1488.

Tanti tesori dovevano tentare la cupidigia dei ladri, che la notte del 14 giugno 1572 sfondarono la porta e portaron via *multa bona diversi generis, argenta, et diversa alia ornamenta et fulcimenta sacra:* tra cui un gran calice ornato delle armi dei Loredano [5]).

Ma quel che addolorava anche più i confratelli era di non vedere più sul loro altare, i giorni di festa, quella testa di Sant'Orsola, che avevan dovuto restituire alla città di Fiume. Per fortuna, poco tempo dopo, cioè nel 1592, il Patriarca di Venezia Lorenzo Priuli ricevè da Colonia, dove secondo la tradizione erano state sepolte le undicimila vergini, le teste di due tra queste, che furono affidate in deposito alla confraternita di Sant'Orsola. Così il vuoto fu, almeno in parte, colmato.

Nel 1637, desiderando la Scuola di ricostruire la cappella e di aggiungervi il locale per le riunioni, detto l'*Albergo,* domandò ai frati un pezzo di terreno per la costruzione d'una scala: in cambio offriva d'affrancare de' suoi obblighi il convento, pur continuando a pagargli la tassa stabilita. Il terreno fu concesso, ma i lavori andarono in lungo, sia che tardassero a cominciare,

[1]) Arch. di Stato, B. 600.
[2]) Ibid.
[3]) *Mariegola della Scuola.*
[4]) Ibid.
[5]) Arch. di Stato, *M. M. 5 di Sant'Orsola.* Processi B. 2a, n.o 5, busta 601.

sia che restassero interrotti per mancanza di danaro. Fatto sta che un documento del 1646 ci dice che l'edifizio era per rovinare e che bisognava rimediare al più presto, perchè non ne fossero danneggiate le preziose reliquie « e i quadri del famoso pittore » ; manifesta allusione al Carpaccio.

Intanto il sodalizio non aveva che una rendita di venti ducati all'anno e doveva grosse somme al convento vicino. Erano i tempi che Venezia, già così ricca e fiorente, declinava di giorno in giorno: e la confraternita di Sant'Orsola, come tante altre istituzioni, era molto decaduta dalla prosperità d'una volta. Dovette perciò, stretta dalla necessità, ricorrere per sussidî al convento: e i frati generosamente rinunziarono a gran parte dei loro diritti. Quando i muratori facevano il nuovo soffitto, si decise, perchè i quadri del Carpaccio non rimanessero esposti alla polvere e alla pioggia, di depositarli in una stanza riparata e poi, a lavoro finito, rimetterli al loro posto.

I restauri finirono nel 1647, e sulla porta si collocò in memoria questa iscrizione:

S. N. D. B. [1]) Hoc templum venerabilis ‖ scolae divae Ursulae V. M. ‖ vetustate consumptum ‖ collabens pior. eleemosinis ‖ iterum fabricatum fuit sub ‖ directione et industria ‖ D. ‖ Nicolai Balanzani eo tempore ‖ quo eiusdem scolae gubernator ‖ fuit anno MDCXLVII.

Questi lavori avevano ingrandita e inalzata la Scuola. La luce pioveva da cinque grandi invetriate, costruite sullo stile del Palladio.

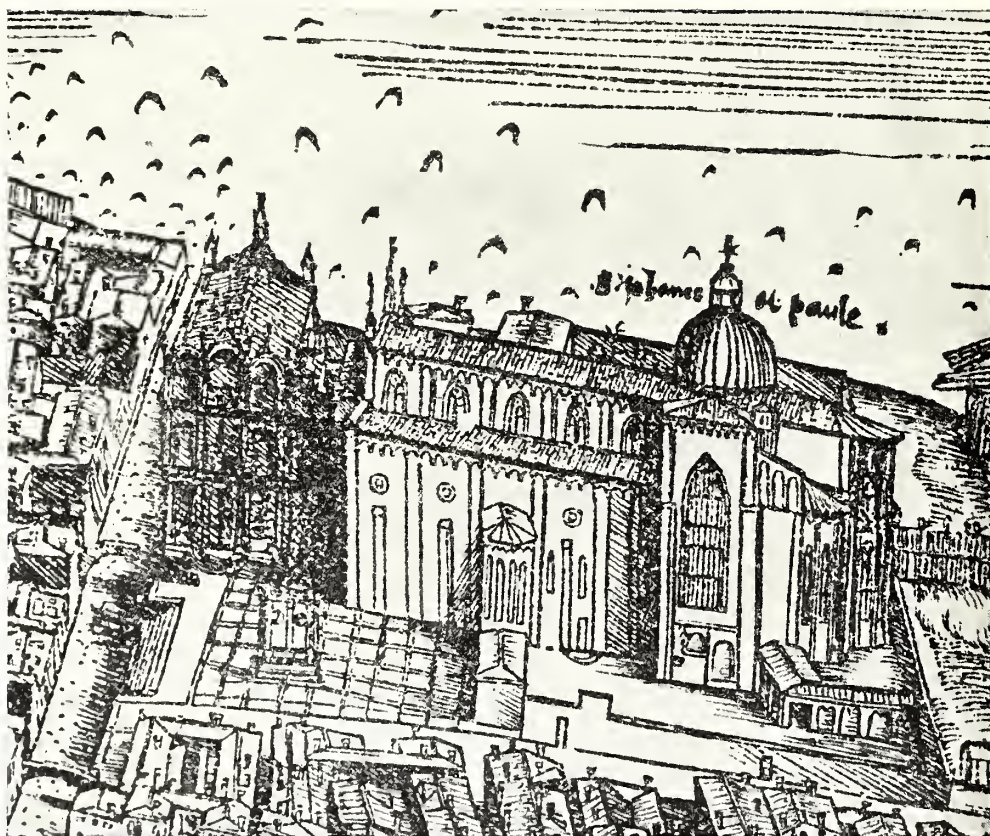
Ma il mediocre architetto del Seicento non badò a sacrificare il gran pittore del Quattrocento. Per aprire i vani delle nuove finestre, egli dovè tagliare circa sei pollici della parte superiore d'ogni quadro del Carpaccio! Di questo si dimenticò il Martinioni, nella terza edizione della *Venezia* del Sansovino, quando scrisse che l'oratorio di Sant'Orsola è stato recentemente rifatto con lunette, che lo rendono assai più luminoso e fanno parere più belle le pitture del Carpaccio.

Dopo circa un secolo la Scuola si rivolge ai Provveditori con nuova domanda di danaro per i restauri de' suoi locali; ma i restauri eran forse un pretesto.

Nel 1752, i quadri furono rintelaiati, verniciati e restaurati dal professor Giuseppe Cortese, a spese d'un tal M. Ortali [2]). Nel 1754, una nuova supplica della Scuola ai Provveditori esponeva che le due porte, già esistenti ai due lati dell'altare e poi murate, diventavano sempre più necessarie così per la conservazione delle « antiche e preziose » pitture del Carpaccio, come per l'entrata e uscita dei numerosi fedeli, che nelle feste solenni e nella

[1]) *Sit Nomen Domini Benedictum.*
[2]) G. A. Moschini, *Guida per la città di Venezia*, 1815, vol. II, pag. 493.

Settimana Santa si pigiavano nella cappella per baciare le reliquie. E il permesso di riaprirla fu accordato [1]).

La Scuola menò in seguito una vita povera e stentata. Ma senza dubbio, di tempo in tempo, quanti amavano ancora l'arte e la religione, soffrendo per la tristezza del presente e pei ricordi della gloria passata, entravano nella vecchia cappella di Sant'Orsola a cercare un po' di consolazione, guar-

Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo e Scuola di S. Orsola. Particolare della Pianta di Jacopo de Barbaris.

dando incantati i quadri del Carpaccio e pensando a tempi più felici per l'arte e per la patria.

Poi venne la catastrofe. Nel 1810 un decreto di Napoleone soppresse la venerabile Scuola.

Dell'antica costruzione del 1306 non rimane più una pietra. Ma possiamo mettere insieme assai esattamente questa fabbrica com'era al tempo del Carpaccio, con l'aiuto di varî documenti, come la Pianta di Venezia di Iacopo de Barbaris (1500), benchè insufficiente, e un'altra Pianta del 1750, trovata fra gli Atti ed eseguita dall'architetto della Scuola, che contiene indicazioni anche di locali, che fin da allora non esistevano più.

[1]) Archivio di Stato. *Scuola di Sant'Orsola*, B. 599, l. 3.

Dalle dimensioni dei quadri del Carpaccio e dalla notizia sicura che essi erano disposti lungo le pareti longitudinalmente, tre da una parte e tre dall'altra, possiamo dedurre con certezza che l'antica Scuola era lunga circa 46 piedi veneziani; e poichè tale appunto è la lunghezza dell'edifizio costruito nel 1647, se ne conclude che quanto alla lunghezza nulla fu cambiato.

Il piano dell'edifizio era in relazione con quello di San Giovanni e Paolo, magnifica chiesa a tre navate traversate da un'abside. Se ci mettiamo nel centro di questa abside, ci vediamo davanti cinque cappelle di seguito. La cappella di Sant'Orsola è la continuazione di questa fila di cappelle, ma fuori della chiesa.

La larghezza dell'antico oratorio può essere congetturata dalla larghezza del quadro che era sulla porta, aggiungendovi lo spazio dei due pilastri che incorniciavano il quadro, e la grossezza del muro. Paragonandola a quella del nuovo edifizio, troviamo questo più largo di due metri; il che vuol dire che lo spazio tra la chiesa e la cappella era in origine più largo che dopo la ricostruzione del secolo XVII. Anche sul piano del de Barbaris questa distanza è molto considerevole, ma è noto che questo piano non ci dà indicazioni esatte per la topografia veneziana, e può dirsi piuttosto una riproduzione artistica dell'aspetto generale della città.

Ricostruzione della Pianta dell'antica Scuola (1304).
a La cappella - *c* Andito - *s* Portico - *h* Chiesa dei SS. Gio. e Paolo.

In mezzo alla facciata della cappella era il portico, secondo quell'antico uso del quale abbiamo ancora un esempio nella chiesa di San Iacopo di Rialto; e le misure ne sono indicate in un piano del secolo XVIII conservato nell'Archivio di Venezia. Una linea tirata, sulla piazzetta davanti alla cappella, fino al lato di levante del gran finestrone della chiesa, ci dà anche la posizione delle colonne del portico.

Come abbiamo già detto, era tra la chiesa e la cappella uno spazio libero, sul quale, secondo le indicazioni d'un vecchio piano, sorgeva l'antica sagrestia. Troviamo sui documenti menzione d'un *albergo,* o sala per le riunioni; e doveva trovarsi sopra la sagrestia, che era dunque a due piani.

Dai documenti anche apparirebbe che l'antico oratorio aveva una sola porta d'ingresso; ma bisogna supporre che nel coro a sinistra vi fosse un'altra porticina, poichè si scorge un taglio nel quadro, *L'arrivo degli Ambasciatori*, il primo di tutta la serie. Il taglio fu fatto, come vedremo, dallo stesso pittore per adattare il quadro ad una piccola porta, che probabilmente dava ingresso a uno spazio coperto tra i due edifizi, una specie di passaggio dal coro della cappella alla sagrestia.

Ricostituito così il piano primitivo della cappella, procuriamo di rappresentarci il suo esterno. Nello spazio tra la chiesa e la cappella era, come si è detto, la sagrestia che aveva probabilmente una finestra con inferriata, e sopra doveva aprirsi un'altra finestra, certo ogivale, dell'*albergo*. Al centro della facciata principale sporgeva il portico, sostenuto almeno da quattro colonne, con capitelli e barbacani. La forma del tetto di questo portico sul piano del de Barbaris non è rappresentata esattamente: tutto ci fa supporre che doveva piuttosto somigliare a quel portico che il Carpaccio dipinse

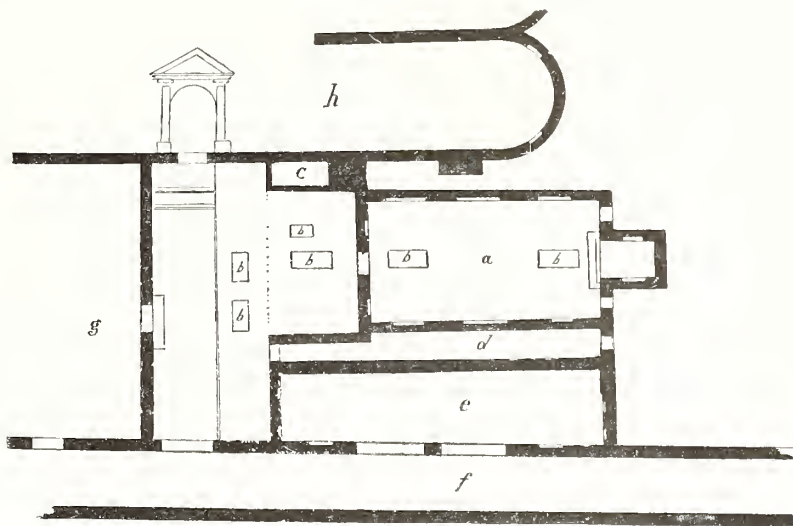
Ricostruzione dell' esterno della Scuola.

nel suo *San Girolamo che ammansa il leone* per la Scuola dei Dalmati. Sopra il tetto del portico si apriva certo il grande occhio della facciata, e forse il frontone di questa era ornato di piccoli archi.

Il piano del de Barbaris ci fa vedere il lato meridionale sostenuto da tre contrafforti, che dividono l'intera superficie in quattro scompartimenti, ognuno dei quali nella parte superiore si suddivide in due archetti.

Quanto all'interno, abbiamo numerose indicazioni così nei documenti come nella disposizione delle tele del Carpaccio. Siccome il quadro, che si trovava sopra la porta maggiore, non fu tagliato, e siccome i quadri erano disposti di seguito attorno alle pareti, ne possiamo concludere che dovevano essere appesi a circa due metri da terra, l'altezza appunto della porta d'entrata. Lo spazio al disotto dei quadri era occupato da banchi a dossale, quali possano vedersi ancora nella Scuola dei Dalmati.

Se osserviamo il gran quadro d'altare *La glorificazione di Sant' Orsola,* vediamo che la scena si svolge sotto una volta sostenuta da pilastri con capitelli romanici. I due pilastri dipinti sul quadro ne doveano avere a lato due altri simili in legno, i quali, come in molti altri altari veneziani, formavano la cornice, compiendo così l'architettura dipinta sul quadro stesso. Le altre tele erano indubbiamente separate da pilastri di legno; e l'architrave che corre sopra ai capitelli sul quadro d'altare doveva continuarsi per tutte le pareti al di sopra degli altri quadri.

Questo doveva essere presso a poco l'aspetto delle pareti laterali della cappella. Resta da cercare l'ordine nel quale si seguivano i quadri, tre dei quali erano a sinistra *in cornu Evangelii* e quattro a destra *in cornu Epistolae.* Questi ultimi non erano divisi da quattro pilastri, perchè uno dei quadri forma un dittico. Infatti per conservare la simmetria e per mancanza di spazio il quadro del *Sogno* era separato con un semplice listello dall'*Arrivo a Roma;* e le due tele formavano così un dittico sul quale l'*Arrivo a Roma* si presentava come il compimento del *Sogno.*

Pianta (1750) della Scuola ricostruita nel 1647.
a La cappella - *b* Tombe - *c* L'antica sacristia - *d* Andito scoperto - *e* Case private - *f* Calle - *g* Cimitero - *h* Chiesa dei SS. Gio. e Paolo.

La parete nella quale si apriva la porta principale, che non era nel centro, andava ornata da un quadro solo, *La partenza degli Sposi,* diviso, per mezzo d'uno stendardo dipinto, in due parti disuguali. La parte più piccola era sopra la porta, la più grande sopra il banco della presidenza della Scuola, posto lungo il muro.

Il muro dell'altare aveva nel centro il quadro grande, e attorno, come si è detto, la cornice composta di due pilastri di legno, un architrave ed un arco. Negli angoli dovevano esserci dei pilastri simili, congiunti a quelli della cornice mediante l'architrave; e a destra e a sinistra dell'altare tra i due pilastri rimanevano due spazi vuoti, ricoperti probabilmente con lastre di marmo, come in parecchie altre chiese.

Consideriamo ora il primo quadro, l'*Arrivo degli Ambasciatori.*

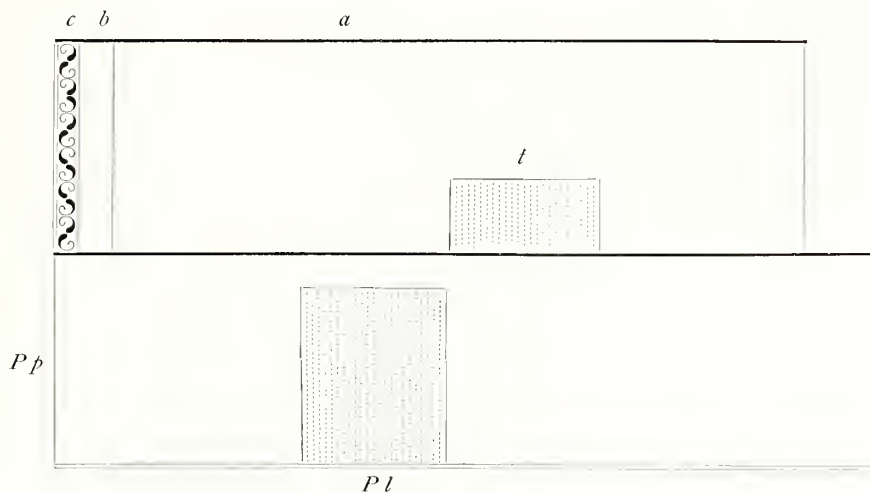
Il prof. Pietro Paoletti nel *Catalogo delle R. R. Gallerie di Venezia* (1903, pag. 165) scrive a questo proposito: « Ed appunto in questa tela...

si scorge la traccia di una porta, non molto vecchia, esistente nell'antico muro meridionale dell'edifizio. » In altre parole, si vuol far credere che il primo quadro si trovasse originariamente *in cornu Epistolae* (muro meridionale), e che dopo l'anno 1785 si sia fatto un taglio dell' altezza di 53 centimetri e della larghezza di 132 centimetri, per aprire una porta laterale d'ingresso alla Scuola, la quale aveva già, oltre alla porta principale, due altre piccole porte alla destra e alla sinistra dell'altare. Abbiam detto dopo l'anno 1785, perchè sulle stampe del De Pian pubblicate in quell'anno non si vede alcun taglio sulla tela. Presentiamo un disegno esattissimo della porta nel muro meridionale alta M.[i] 1,90, ancora esistente nella Canonica dei Santi Giovanni e Paolo, e indichiamo il luogo nel quale il prof. Paoletti crede si trovasse il primo quadro sopra questa porta laterale. Ora l'altezza nella quale si trovavano i quadri risulta dall'altezza della porta principale, che era di M.[i] 2,15, e sopra la quale era collocata la *Partenza degli Sposi*. Si deve quindi ripetere che anche tutti gli altri quadri dovevano essere appesi all'altezza di M.[i] 2,15, e se pure, come crede il prof. Paoletti, l' *Arrivo degli Ambasciatori* fosse stato collocato sopra la porta *non molto vecchia del muro meridionale,* non c'era bisogno di tagliare il quadro per aprir quella porta, che non ha se non M.[i] 1,90 d'altezza. Inoltre, come si può veder nel disegno, il taglio del quadro non corrisponde al vano della porta.

Il taglio non ha quindi nulla a che vedere con la porta e infatti non è da credersi che i coetanei di Anton Maria Zanetti e di Francesco Algarotti, cultori dell'antica pittura veneziana, il cui amore era risorto nel secolo XVIII, possano aver commessa la profanazione di tagliare l'opera del grande pittore per fare un'apertura che conduce ad una corte angusta. In realtà, la tela, sotto il trono del re, fa vedere un taglio, ma esso, ripetiamo, è stato fatto ad arte dallo stesso pittore, per adattare il dipinto a quella porta che conduceva alla sagrestia. I buoni artisti sanno trar profitto anche dalle difficoltà, e il Carpaccio si valse della porta per collocarvi sopra il trono, sul quale, nel quadro, appare assiso il Re Marco. Ora, nel quadro che era sopra la porta principale non ci fu bisogno di tagli; il che dimostra che questa porta era in luogo più basso di quella della sagrestia, la quale evidentemente si apriva nel coro, più elevato del resto del pavimento. La differenza doveva essere d'un piede e sei pollici (= centim. 53), perchè tale è l'altezza del taglio della tela. Così, per quanto pare, tre gradini conducevano dalla navata nel coro.

La prima tela, dunque, è divisa in due parti disuguali; una delle quali rappresenta l'arrivo degli ambasciatori e il colloquio della santa col padre; l'altra più piccola ci mostra un gruppo di spettatori sotto un magnifico porticato. Ora, anche l'ultima tela è divisa, per mezzo di una bellissima colonna, in due parti disuguali: la più lunga rappresenta il martirio della santa,

la più piccola i suoi funerali. Se immaginiamo una linea che vada dal porticato della prima tela alla colonna dell'ultima, questa linea indicherebbe la balaustrata del coro, rimanendone al di fuori le parti più piccole delle due tele. In questo modo, il coro occupava un terzo dello spazio intero e la nave il resto; proporzione conforme e armoniosa alle abitudini del tempo.

Davanti i gradini dell'altare, come affermano documenti sicuri, era la tomba di Pietro Loredan.

Parete del *cornu epistolae*.

Pp Altezza della porta principale o altezza nella quale erano disposti i quadri
Pl Porta laterale fatta nel secolo passato dopo la soppressione
a Primo quadro, *b* la striscia del quadro tagliata dopo l'anno 1810, *c* Cornice
t Taglio visibile sul primo quadro.

Determinate così l'altezza e la lunghezza della cappella, ci resta da cercare come fosse situato l'altare. Poichè abbiamo già fissata la posizione del quadro sul muro, e perciò il punto preciso dove finiva l' estremità del quadro stesso, possiamo conchiudere che, subito sotto il quadro, c'era un gradino non dipinto, e sotto il gradino la mensa dell'altare, alla quale si saliva per altri tre gradini.

Consideriamo ora quale fosse il soffitto della cappella. S'ingannerebbe chi credesse che la Scuola, nei principî della sua esistenza, quando non disponeva che di scarsi mezzi, potesse permettersi il lusso di una volta in muratura, laddove tutto induce a credere che fosse solamente coperta di legname. Il tetto doveva avere la forma di una carena, forma assai usitata nelle chiese veneziane, specialmente nei secoli XIII e XIV. Chi voglia immaginarsi come fosse il tetto di Sant'Orsola deve prendere per esempio non la chiesa monumentale di Santo Stefano, ma altre chiese di proporzioni più modeste, per esempio San Giacomo dall'Orio (1225), San Giovanni Decollato (1213) e Sant'Andrea *della Zirada* (1330). Le due ultime chiese hanno per tetto una

bellissima carena, che nel XVIII secolo fu barbaramente coperta con un soffitto orizzontale in muratura. Fortunatamente il soffitto di San Giacomo dall'Orio è giunto fino a noi nella sua forma primitiva.

Per intendere la costruzione del tetto usciamo dalla chiesa e osserviamo le muraglie laterali, divise dai tre contrafforti in quattro scomparti uguali, suddivisi in alto in due archetti. Per impedire lo sfiancamento delle pareti gli antichi architetti le collegavano mediante grosse travi chiamate catene. Queste catene facevano capo ai contrafforti esterni e alle mensole degli archetti, di modo che componevano un insieme di sette travi equidistanti. Notiamo al proposito che durante i secoli XIII e XIV non sappiamo si usassero catene di ferro, bensì sempre di legno. Dalle pareti laterali aggettavano, ad una certa altezza, dei sostegni continui ed obliqui necessari per sorreggere i travicelli. Sicchè noi possiamo immaginare l'aspetto interno del soffitto così: da sostegno a sostegno correvano sette archi intramezzati da numerosi riquadri di legno, che davano all'insieme l'apparenza di una carcassa di nave rovesciata. Lo spazio compreso tra l'architrave dei quadri e questo tetto a carena era riempito con una serie di barbacani (elemento caratteristico dell'architettura veneziana), disposti a due a due tra una trave e l'altra.

Fuori della cappella, nella parete meridionale, tra due contrafforti, sappiamo dal manoscritto di Marco Antonio Luciani che era posto il sarcofago contenente la salma di Giovanni Bellini. Il primo sarcofago dopo il portico era di Fantin Loredan, il secondo del Bellini. Ma, secondo l'uso veneziano si deponevano più cadaveri in questi grandi sepolcri, che appartenevano al patrimonio di una famiglia. Il sarcofago nel quale furono deposte le ossa di Giambellino apparteneva in origine alla famiglia degli Abbati, poi a quella di Gabriele di Giorgi o Zorzi [1]).

La tomba, a giudicare dalla descrizione del Luciani, doveva esser simile a quella che si vede nella Scuola della Carità, cioè composta di grandi lastre di marmo o di pietra d'Istria infisse nel muro per taglio.

Nell'interno dell'oratorio di Sant'Orsola erano altre tombe, la cui conoscenza importa di più per l'argomento del nostro studio.

[1]) Gli Abbati provenivano da Firenze e avevano la stessa arme che i Medici, sei palle rosse in campo d'argento. (Crollalanza, *Dizionario blasonico-storico*). Quest'arme era infatti scolpita sul sarcofago del Bellini con l'iscrizione: « Sepoltura de Polo e Antonio Abbati fratelli et de so heredi ». Da documenti conservati nell'Archivio di Venezia resulta che questa famiglia abitava la città nei primi anni del secolo XIV. Un Abbati, fra Giotto, si rese anzi benemerito di Venezia facendo edificare a sue spese la bella chiesa di Sant'Antonio di Castello. (Fr. Sansovino, *Venetia città nobilissima*, ediz. Martinioni, 1663, pag. 29). In quei tempi abitavano in Venezia tanti fiorentini, che avevano formato una confraternita speciale, di cui la residenza era appunto nella chiesa di San Giovanni e Paolo. Infruttuose furono le nostre ricerche per sapere come il sarcofago degli Abbati passasse alla famiglia de Zorzi. Forse gli Abbati avevano abbandonata Venezia? Nei testamenti dei Bellini alcuni della famiglia dei Zorzi compariscono tra gli esecutori testamentari. (1489, 23 settembre Testam.: « Ego Zenevra uxor egregii viri ser Ioannis Belini pictoris de confinio sancte Marine.... constitus meos fidei commissarios egregium virum ser Gabrielem q. Georgii consobrinum meum. — 1498, 14 dicembre. Testam.): Ego Alonisius Bellinus natus d. Ioannis Bellini de confinio sancte marine.... constitus meum solam fidei commissariam dominam Lucretiam consortem ser Gabrielis de Giorgio amitam meam). Gabriello de' Zorzi, mercante di panni, abitava nella stessa parrocchia (Santa Marina) e forse nella stessa casa che Giovanni Bellini. Lucrezia sua moglie era sorella di Ginevra Bocheta moglie del Bellini: le due famiglie erano quindi imparentate ed ebbero per ciò comune la tomba.

Giovanni Memling: L'arca di Sant'Orsola a Brugia.

Esaminando il manoscritto di Marco Antonio Luciani, priore, nel secolo XVI, del convento di San Giovanni e Paolo [1]), e il manoscritto d'Onorato Arrigoni (oggi tutti e due nella collezione Cicogna al Museo Civico di Venezia), i quali trattano delle pietre sepolcrali in San Giovanni e Paolo [2]), restiamo meravigliati per il gran numero di tombe della famiglia Loredan. I morti di questo nome, sotterrati nella chiesa, appartenevano a quel ramo della famiglia Loredan che dimorava a San Canciano, la parrocchia vicina. E il Luciani attesta: « Nella cappella della confraternita di Sant'Orsola sono due altre tombe della famiglia Loredan, che esercitò la sua beneficenza facendo dipingere preziosi quadri da Vittore Carpaccio. Questi eseguì il suo lavoro con molta finezza e vi pose le armi dei Loredan, facendo così testimonianza della loro magnificenza ». E infatti scorrendo la lista dei benefattori della Scuola vi troviamo molto ripetuto il nome dei Loredan.

L'antico palazzo di questa famiglia non esiste più, e oggi s'eleva al suo posto il palazzo Widman-Rezzonico. Ma si trova ancora in quei pressi un ricordo dei Loredan: sopra una porta, che dà sul canale, si vede ancora lo stemma di quella famiglia annerito dal tempo e quasi nascosto tra le pietre cadenti: unico avanzo della gloria passata.

Servendoci delle opere di due famosi genealogisti veneziani, il Capellari e il Barbaro, abbiamo potuto ricostituire l'albero genealogico de' Loredan di San Canciano. Questa famiglia ebbe per capostipite un tale Alberto. Il suo discendente, Marco, morto il 23 settembre 1363, fu sepolto in uno dei muri interni della cappella di Sant'Orsola; ma più tardi, quando vi si collocarono i quadri del Carpaccio, la sua tomba fu trasferita altrove [3]).

Per parlare soltanto di quei Loredan, che hanno relazione col nostro argomento, troviamo un altro Marco, marito della ricca patrizia Morosina Morosini, morto nel 1488 e sepolto anch'egli nella cappella di Sant'Orsola. I successori di questo Marco furono tra i più generosi benefattori della Scuola.

Il primo di loro, Pietro Loredan, nato nel 1456 a San Canciano, approfittò, nel 1474, della grazia detta di Santa Barbara [4]), che permetteva ai giovani patrizi di entrare nel Gran Consiglio della Repubblica a diciotto anni invece che a venti. Lo stesso anno 1474, fu eletto podestà di Capo d'Istria, e negli ultimi tempi della sua vita Consigliere di Cipro [5]); e come tale lo troviamo ricordato nella *Storia dell'isola di Cipro* del Mas-Latrie e in una *Storia dei re della casa di Lusignan*, scritta da un tal Giovan Fran-

[1]) Nell'*alfabeto* della *Scuola* di Sant'Orsola si legge, sotto la data 31 oct. 1539, questa nota: « Rezevi mi mistro Marco Antonio Luciano Veneto *prior* del Convento di San Zuane e Paulo..... »

[2]) Museo Civico, Manoscritti E. Cicogna, n.° 1976, *Inscrizioni nella Chiesa e Monasterio dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia*, raccolte dal Padre Maestro Marcantonio Luciani.

[3]) Archivio di Stato. Codice Miscell., Genealogie del Barbaro.

[4]) Ibid., Balla d'oro. Reg. III, G. 203 tg.

[5]) Il suo testamento è del 26 nov. 1504, Sez. Not., Ludovico Talenti, B. 956, G. 539. Quello di Clara Bondumier del 27 nov. 1504 ibid., B. 955, G. 147.

cesco Loredan con lo pseudonimo di « cavaliere Enrico Giblet ». Pietro Loredan morì a Cipro, ma le sue ossa furono trasportate a Venezia dai suoi figliuoli Bernardo e Marco, che le fecero seppellire nell'oratorio di Santa Orsola al posto d'onore, davanti ai gradini dell'altare, con questa iscrizione:

Petro Lauretano Senatori opt. Redditis patris ossibus per Marcum Fr. ex Cypro ubi magistratu decesserat filii pientiss. pos. Obiit MDVIII.

Tra gli altri doni fatti alla Scuola da Pietro Loredan e notati negli archivi di questa, è da ricordare specialmente il calice prezioso, che più tardi fu rubato [1]).

Quando suo padre Marco Loredan presentò il giovine Pietro a prestar giuramento dinanzi al magistrato, aveva con sè anche un altro figliuolo più giovane, Giorgio, del qual non sappiamo nulla, finchè non sposò, nel 1478, una Vitturi; e morta questa, si unì con una discendente dei Lion.

Un terzo figliuolo di Marco e della Morosini, Girolamo, lo troviamo ricordato in un testamento di sua madre, che domanda sia egli ricevuto nel convento della Madonna dell'Orto; e temendo che i frati non consentissero ad *accipere et tenere ac regere et gubernare* questo fanciullo, lascia loro in legato delle case ed altri fondi [2]). Si trattava senza dubbio di un alienato, come è dimostrato anche dal silenzio dei documenti su questo Girolamo, che non si trova mai in alcun ufficio pubblico, ed è ricordato solamente nel testamento di sua madre.

Marco e Morosina Loredan ebbero inoltre cinque figlie, due delle quali, Elena e Benedetta, presero il velo a Torcello; le altre tre, Maddalena, Cristina e Agnese, ereditarono ciascuna una *strada di case* alla Giudecca. Dai testamenti di Cristina e d'Agnese sappiamo che vollero essere seppellite nella cappella di Sant'Orsola; e il loro voto fu esaudito. — È questo il ramo dei Loredan che rivive nei quadri del Carpaccio [3]).

Un altro ramo della stessa famiglia dei Loredan di San Canciano discendeva dallo stesso Alberto e vi apparteneva Fantino Loredano, sepolto anch'egli a Sant'Orsola, ma all'esterno, presso al luogo dove furon deposti più tardi i resti del pittore Giovanni Bellini. Un nipote di Fantino, Antonio detto Zaffo, ebbe dei discendenti, che vissero al tempo del Carpaccio e furono anch'essi tra i più insigni benefattori della Scuola di Sant'Orsola.

[1]) Sul dono di questo calice leggiamo nel *Libro delle spese della Scuola*: « 1517 (18) 10 zener: Per schuolla detta a commission de miser Marco Loredan fo de miser Piero per el lato de un calexe et sua patena d'argento con le sue arme al qual consegno mi ser Bernardo suo fradello in questo zorno al nostro Vardian grande ma laxado per nome della schuolla el qual peza onze 7-9,3.... »

[2]) Testamento di Morosina Loredan del 19 marzo 1471. Sez. Not., Pietro De Rubeis, B. 870.

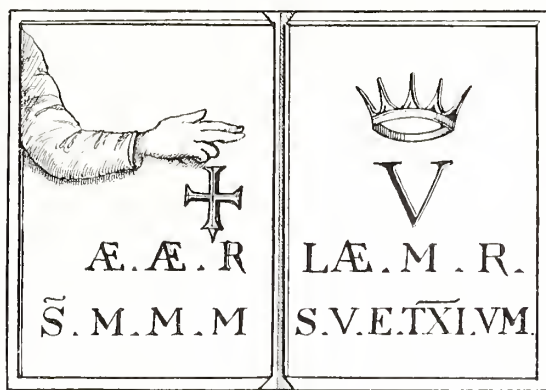
[3]) Altro testamento di Morosina del 24 maggio 1481, Sez. Not., Ludovico Talenti, B. 956, C. 474. Testamento di Cristina del 2 maggio 1504, Sez. Not., ibid., B. 955, C. 120. Testamento di Agnese del 3 ottobre 1523, Sez. Not., Francesco Bianco, B. 121, C. 93.

Il capo di questo ramo era allora Niccolò detto *Tartaglia*. Nato nel 1433, fruì della « grazia di Santa Barbara » nel 1451 [1]), sposò nel 1463 una ricchissima patrizia, Eugenia, ultima discendente d'un ramo dei Caotorta, e si maritò in seconde nozze con Adriana, figlia di Francesco Zorzi [2]).

Abbiamo il testamento della prima moglie, fatto poco tempo avanti la morte, il 20 dicembre 1474 [3]).

Niccolò Tartaglia fu Provveditore al Sale, castellano a Traù e finalmente Provveditore a Orzinuovi. Egli ebbe quattro fratelli, Angelo, Federigo, Paolo e Alvise. Il primo, nato nel 1457 [4]), fu uno dei *Dieci Savi* di Rialto; non prese moglie e visse fino al 1530. Dalla sua famiglia egli fu circondato di particolare affettuosa devozione; e dal testamento suo rileviamo come egli fosse intimamente legato coi frati di San Giovanni e Paolo [5]). Abbiamo anche il testamento di suo fratello Federigo, che vi fa menzione del pittore Marco Pensaben, frate a San Giovanni e Paolo [6]). Quanto agli altri due fratelli, Paolo e Alvise, non ce n'è rimasta alcuna notizia sicura. Aggiungiamo finalmente che Antonio, detto *Basilisco*, il figlio maggiore di Niccolò, nato nel 1479, godè egli pure della « grazia di Santa Barbara » nel 1498 [7]), e sposò nel 1510 una ricca patrizia dei Marcello.

Anche questi Loredan furon benefattori della Scuola di Sant'Orsola, e perciò il Carpaccio li ha rappresentati nei quadri. E per più generazioni il nome di Loredan si continua a trovare nei registri dei benefattori della Scuola e sulle tombe della cappella [8]).

[1]) Balla d'oro. Reg. III, G. 289 tg.
[2]) Testamento del 21 giugno 1519, Sez. Not., Bernardo Cavagnis, B. 270, G. 85.
[3]) Sez. Not., Bartol. Grassolario, B. 471, G. 323.
[4]) Balla d'oro. Reg. III. C. 205.
[5]) Testamento del 22 marzo 1204, Sez. Not., Ludovico Talenti, B. 955, C. 274.
[6]) Testamento del 25 sett. 1527, Sez. Not., Alessandro Falconi, B. 410, C. 2.
[7]) Balla d'oro. Reg. III. G. 207 o et Reg. IV, C. 232.
[8]) Allo stesso ramo di San Canciano appartengono anche i dogi Leonardo e Pietro Loredan, il primo dei quali fece costruire lo splendido palazzo presso a San Vitale, e diede origine a un nuovo ramo della famiglia

Insegne delle Scuole di S. Maria della Misericordia
e di Sant'Orsola sulle case Pollini in Ruga Giuffa.

Capitolo V.
La Leggenda di Sant'Orsola e i Quadri del Carpaccio.

Per meglio comprendere le storie dipinte dal Carpaccio nella Scuola dedicata al culto di Sant'Orsola, ci sembra necessario prima d'ogni altra cosa studiare con qualche diffusione la leggenda donde l'artefice attinse la sua inspirazione.

Il culto di Sant'Orsola e delle sue compagne nacque a Colonia.

Scrivono gli agiografi che una legione di undicimila vergini, professanti la fede di Cristo con a capo la vergine Orsola, e di ventimila cristiani guidati da Eterio-Conone, proveniente dall'isola di Brettagna, fu massacrata dai Germani sotto le mura di Colonia, circa l'anno 385 [1]). Ai piedi del Greesberg, sul luogo ove trovarono sepoltura i martiri, s'alzò nello stesso IV secolo la basilica di Sant'Orsola, come appare da un' antica iscrizione. Ma nel 451, durante l'invasione degli Unni, la chiesa fu distrutta dalle fondamenta e un gran numero di cittadini di Colonia furono uccisi. Perciò, quando al principio del sesto secolo si ricostruì una nuova chiesa e fra le rovine dell'antica si trovò una gran quantità di ossa, che indubbiamente provenivano dalla strage del 451, il popolo, che creando le sue leggende poco si cura della cronologia, confuse in una sola le due stragi di Colonia, quella degli Unni e l'altra onde eran perite, un secolo prima, le vergini compagne di Orsola. E dalla confusione dei due avvenimenti pare risultasse la leggenda del martirio delle undicimila vergini.

La prima leggenda data dal secolo X, ed è dedicata a Gerone arcivescovo di Colonia [2]). Fu inserta negli *Analecta Bollandiana* e nelle sue linee generali è quale l'ha rappresentata il Carpaccio.

[1]) Maugenre, *Sainte Ursule et ses légions*, Lille, Paris, 1904. Non è inutile ricordare come altri agiografi riducano l'immensa legione orsoliana ad una sola vergine compagna ad Orsola nel martirio chiamata *Undecimilla*, dal cui nome sarebbe nata la leggenda delle *undicimila* martiri.

[2]) Id. ibid., pag. 394.

Copiosissima è la letteratura di questa leggenda; ma le più degne di attenzione per noi sono le fonti italiane.

Tra queste la più antica e la più importante è la *Legenda aurea,* la vasta opera in cui Jacopo di Varagio o da Voragine, morto arcivescovo di Genova nel 1298, in età di novantasei anni, raccolse le innumerevoli leggende religiose. Del libro del da Voragine, la prima e principal fonte, a cui attinsero gli artisti dell'età di mezzo, abbiamo una traduzione italiana di Nicolao Manerbi, che il Carpaccio certamente conobbe, perchè fu stampata a Venezia nel 1475 da Nicolò Jenson [1]).

Il martirio di Sant' Orsola.
Xilografia di stile fiorentino del secolo XV.

Un' altra fonte dobbiamo rintracciarla nelle *Sacre Rappresentazioni*, libretti ristampati più volte nel Cinquecento sulla vita e il martirio dei Santi. Il Brunet, nel suo Manuale, ne cita una sola su Sant'Orsola: *La storia di Santa Orsola con le undici mila Vergini quali tutte da lei furono convertite insieme con alcuni santi huomini e poi gloriosamente martirizzate (Firenze, alle Scale di Badia* 1561); ma la Marciana di Venezia ne possiede parecchie altre, tra le quali è notevole una *Rappresentazione di S. Orsola Vergine et Martire, nuovamente stampata* (Firenze, marzo 1554).

Il libretto è di molto posteriore al Carpaccio, ma le xilografie che lo illustrano e delle quali, come si sa, si conservavano per molti anni le matrici che servivano a più edizioni [2]) debbono risalire al secolo precedente, perchè sono del più puro stile fiorentino del Quattrocento. Anche il testo deriva evidentemente da fonti più antiche ed è ricco di dialoghi vivaci e curiosi. È anche curioso il notare che nelle leggende italiane si sente come il soffio della Rinascita, il gusto pittorico e l'istinto dell' arte e del lusso, laddove in quelle del nord il soggetto è trattato con maggior semplicità e sobrietà. Ecco, per esempio, come quella tendenza alla pompa e ai bei colori

[1]) *Legende di tutti i sancti et le sancte dalla romana sedia acceptati et honorati* | tradotte dal latino di Jacopo da Voragine per Nicolao di Manerbi Veneto monaco dell'ordine Camaldolese... Impresse per maestro Nicolò Jenson franzese. Venetia addi primo di Iuio millequatrocento septantacinque. — Altre edizioni veneziane del libro del Manerbi nel 1477, nel 1481, nel 1487.

[2]) Il principe d'Essling dimostra che *Le premier livre xylographique*, stampato a Venezia, è già un esempio di questa abitudine.

si rileva in un passo della *Rappresentazione* fiorentina del 1554, dove l'ambasciatore dice al suo scalco:

> Truova su, scalco, veste et ornamenti
> et oro et perle et gioie et drappi assai
> et copia di scudieri et di sergenti,
> lattitii, pance, hermelini et vai,
> rubini, balasci et copia di pendenti
> et ogni cosa in punto metterai....
>
> Però, vo' che si facci balli et canti
> et che ognun mostri d'allegrezza segno,
> prendete servi di costor gli amanti,
> et ordinate con prudentia e ingegno,
> date l'acqua a le mani et con prestezza,
> usate sopra tutto gentilezza.

È una leggenda questa tutta avvivata dallo spirito artistico della Rinascita e perciò in assoluto contrasto con l'arido racconto di Jacopo da Voragine; come dimostrano anche meglio le splendide xilografie, tra cui quella del martirio è nel suo genere un piccolo capolavoro.

Le varianti di tali leggende sono numerose e notevoli. In tutte Sant'Orsola è figlia del re della Gran Brettagna; ma nel nome di questo re non si accordano, e le une lo chiamano Teonoto, altre Teodato, altre ancora Mauro. Di nuovo concordano nel narrare l'arrivo degli ambasciatori del re pagano d'Inghilterra venuti a domandar la mano della principessa Orsola per il principe Hereo o Eterio o Conone, figlio del loro signore, e nel farci sapere come il re, dopo un colloquio con la figliuola, acconsente, ponendo però come condizione che lo sposo si faccia battezzare e che Orsola prima del matrimonio faccia un lungo viaggio, accompagnata da dieci nobili donzelle, che al pari d'Orsola dovevano essere seguite ciascuna da mille vergini.

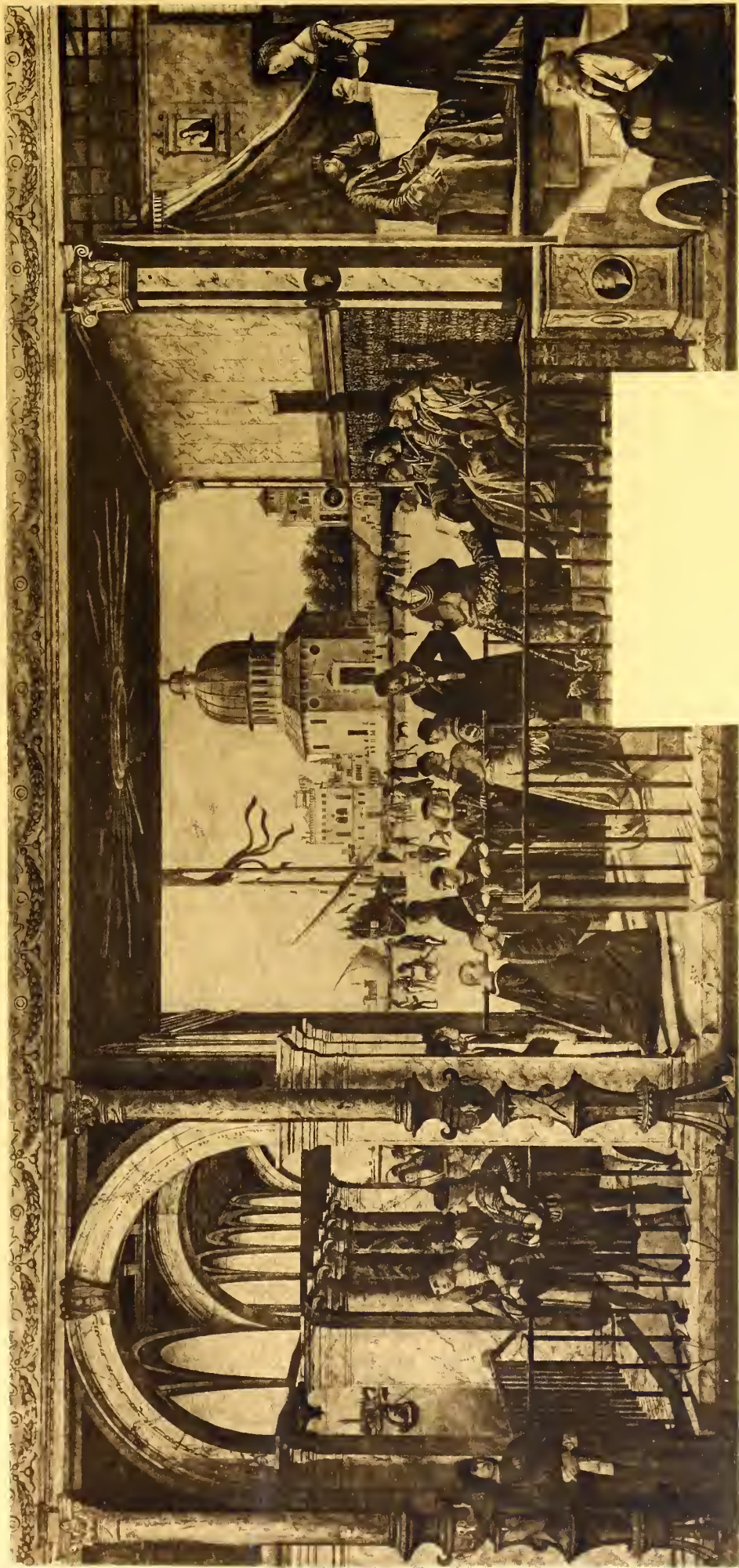
Accettate le condizioni, le vergini s'imbarcano; ma una violenta tempesta le costringe ad approdare a Colonia, dove, si noti bene, secondo quasi tutte le leggende, cominciando da quella più antica, ha luogo il sogno della santa: un angelo le appare mentre dorme e le comanda di portarsi a Roma e poi tornare a Colonia, dove avrà la palma del martirio. Così pure tutte le leggende concordano nel far viaggiare Orsola sola: il fidanzato è rimasto in una casa religiosa per apparecchiarsi al battesimo. Ma in questo il Carpaccio non volle attenersi alla tradizione ed immaginò che il giovine andasse pellegrino con la santa.

Da Colonia i pellegrini s'avviano per il fiume, si fermano a Magonza, e a Basilea lasciano i navigli per continuare a piedi verso Roma, dove giunti, Papa Ciriaco li accoglie con ogni premura. Anch'egli, il vecchio pon-

tefice, aveva ricevuto in sogno l'annunzio del martirio, e perciò, rinunziato il papato, con gran seguito di vescovi e di cardinali seguì Orsola nel viaggio di ritorno. A Colonia la pia schiera s'imbattè negli Unni, che ne fecero macello.

Anche in quest'ultima scena la leggenda introduce l'amore. Orsola, con la sua bellezza, toccò il cuore del re degli Unni o, secondo altre fonti, del figlio di questo re; ma resistè alle lusinghe del principe e fu martirizzata con le sue compagne.

Gürgen von Scheiven: L'arrivo di Sant'Orsola a Colonia, nella chiesa della Santa a Colonia.

Una così svariata e ricca leggenda, con le sue solenni ambascerie, con quei ricevimenti regali e pontificali, con lo sfondo di tre grandi città, Roma Basilea e Colonia, doveva naturalmente diventare popolarissima tra i pittori; ed infatti troviamo che assai presto ed efficacemente eccitò la loro fantasia. Così a Colonia, oltre innumerevoli rappresentazioni della santa, ispirò alcuni grandi cicli pieni d'interesse; uno dei quali porta la data del 1546 e la firma dell'artista, Gürgen von Scheiven. A Bruggia tutti conoscono qual

Vittore Carpaccio: Il primo quadro della Scuola di Sant' Orsola nell'ordine di collocamento.

Il gruppo dei Loredan. — L'arrivo degli Ambasciatori. — Il colloquio del Re con la figlia.

(Venezia - *Galleria dell' Accademia*).

capolavoro abbia dettato al purissimo genio del Memling. Ma la forza di allontanarsi dalle vecchie e aride tradizioni scolastiche per sentire e rendere con vittoriosa efficacia le scene della leggenda d'Orsola l'ebbe sopra tutti il Carpaccio.

Aveva avuto però anch'egli dei precursori in Italia e proprio nella regione veneta. Come a Orvieto il *Giudizio finale* di Luca Signorelli fece presentire la Sistina e Michelangelo, così a Treviso, sulla fine del XIV e i primi del XV secolo, un modesto pittore precorse il gran veneziano e lo preparò a raccontarci la poesia di Sant'Orsola [1]).

La chiesa di Santa Margherita a Treviso era un monumento d'architettura lombarda del secolo XIV. Sotto Napoleone diventò un fienile, poi una cavallerizza e finalmente, alcuni anni fa, fu demolita. In una cappella di questa chiesa erano alcuni affreschi d'un antico pittore che, nell'infanzia dell'arte, ebbe mano esperta e immaginazione molto originale; e sarebbero andati perduti se un trevigiano, studioso delle glorie artistiche del suo paese, il prof. Luigi Bailo, non li avesse distaccati con molta cura e trasportati nel Museo cittadino. In uno studio dedicato a questo pittore, il prof. Bailo indica come probabile autore Tommaso da Modena, che nella seconda metà del XIV secolo ornò de' suoi lavori Treviso [2]). Non possiamo discutere qui questa ipotesi, che aspetta d'esser confermata da documenti. A noi importa soltanto indicare la somiglianza grande tra l'opera del Carpaccio e quella del suo predecessore; somiglianza che ci induce ad ammettere che il Carpaccio dovette conoscere gli affreschi di Santa Margherita. È vero che quando il Carpaccio, nel 1515, dipinse per la chiesa di San Francesco a Treviso l'*Incontro di Sant'Anna con San Gioacchino* (oggi all'Accademia di Venezia), aveva già da più anni compiuto il suo ciclo della Scuola di Sant'Orsola, ma non è irragionevole supporre che le sue relazioni con Treviso fossero assai più antiche. Certo è che non solamente i due cicli rappresentano gli stessi soggetti, ma nei particolari, e in ispecial modo nella scena del martirio, le somiglianze sono così strette che non possiamo ritenerle come casuali. Così pure in tutte e due i pittori, l'ambasciatore presenta la lettera in ginocchio, seguìto da paggi con falconi in pugno: la santa del Carpaccio,

[1]) Ricordiamo per la storia anche i miseri affreschi, che il Carpaccio non deve aver veduto e che rappresentano alcune scene della vita della santa, nella chiesa di Sant'Orsola in Vigo di Pieve del Cadore. Appartengono al secolo XIV. — In uno dei riquadri è figurata con la bandiera in mano la Santa circondata dalle compagne, la quale si volge verso un uomo ed una donna in ginocchio in atto di pregare, le quali figure dovrebbero essere quelle dei committenti, ossia di Osvaldo da Sacco e della moglie sua. CROWE e CAVALCASELLE. *St. delle Pitt.*, vol. IV, pag. 256.

[2]) BAILO, *Degli affreschi salvati nella demolita chiesa di Santa Margherita in Treviso*, Treviso, 1883.

Per vedere quanta rassomiglianza vi sia tra le opere del Carpaccio e quelle del suo ignoto antecessore, diamo la descrizione dei dodici quadri, che adornavano la chiesa di Treviso:

1º Dim. M. quad. 5. Il Re d'Inghilterra, pagano, sentendo lodare gli alti pregi di bellezza e di virtù di Orsola, figlia di Mauro re cristiano d'Irlanda, pensa di chiederla per sposa del proprio figlio: commette la cosa con lettera a due ambasciatori, coi quali parla e fa un cenno col dito allungato. Uno degli ambasciatori si tocca il dito anulare, l'altro mostra il corteggio già pronto per la partenza, nel quale si veggono due paggi, uno dei quali ha nel pugno un falcone. Quadro di sei figure in due gruppi.

discutendo del matrimonio, fa con le dita lo stesso gesto che gli ambasciatori negli affreschi di Treviso: il sogno del papa in quest'ultimi somiglia in molti particolari a quello della santa, quale ce l'ha rappresentato il Carpaccio. Naturalmente, e non ci sarebbe bisogno di notarlo, mentre l'artista dei freschi trevigiani, con tutto il suo ingegno, pur lascia scorgere l'inesperienza di un'arte infantile, troviamo invece nel Carpaccio la giovinezza nel suo fiore, movimenti più liberi, forma graziosa e una mescolanza efficacissima di una gaiezza tranquilla con un vigore quasi inconsapevole.

Gli ambasciatori inglesi si presentano al padre di Sant'Orsola.
Affresco nel Museo civico di Treviso.

Carlo Ridolfi nelle sue *Meraviglie dell' Arte* ci ha lasciato la seguente descrizione della disposizione e dell' effetto dei quadri del Carpaccio nella Scuola di Sant'Orsola:

Ma molto più eccellenti furono le opere fatte da Vittore per la compagnia di sant'Orsola posta a canto alla chiesa de' santi Giovanni e Paolo, con le quali conseguì la pienezza della lode. Ivi dunque, in sette quadri di più e meno grandezza dispiegò con molta industria la vita di quella santa regina.

« 2° Dim. M. q. 5. I due ambasciatori inginocchiati innanzi a Mauro gli hanno presentata la lettera ch'egli legge con senso di compiacenza pensierosa. La madre presenta la figlia, a cui viene rimessa la decisione; la santa giovinetta parla; raggi di sapienza escono dalla sua bocca.

« 3° Dim. M. q. 5. La Santa accoglie le sue compagne ed ancelle; si aggiungono al suo seguito molti altri, tra cui fanciulli e giovinetti congiunti, e anche due vescovi, quello di Basilea e quello di Gratz. Quadro di ventitrè figure in tre gruppi.

« 4° Dim. M. q. 5. Battesimo secondo il rito antico del figlio del re d'Inghilterra. Esso è già nudo nella vasca; un altro si spoglia, seguendone l'esempio.

« 5° Dim. M. q. 5. La Santa risale il Reno colle compagne e i due vescovi, in quattro barche a vela. È in vista di Colonia, e un angelo le rivela che di ritorno ivi troveranno la palma del martirio.

« 6° Dim. M. q. 5. Ingresso solenne a Roma, ove la Santa con le sue compagne e i due vescovi è accolta dal papa coi cardinali e prelati. La prospettiva è ricca di motivi di stile gotico.

« 7° Dim. M. q. 5. Il Papa dorme nel suo letto, entro una alcova, ne' suoi pontificali paramenti; un angelo gli rivela di farsi anche lui del seguito della Santa.

« 8° Dim. M. q. 5. Il Papa in Concistoro annunzia ai cardinali la sua risoluzione di abdicare per seguire la Santa. Un prelato gli sta innanzi inginocchiato e lo scongiura a non farlo; i cardinali mostrano segni di diversi affetti, meraviglia, sdegno, dispetto, orrore. Uno pare ben persuaso anche lui; un altro seriamente compreso studia su un libro. Il papa si leva da [illegible] e la tiara.

« 9° Dim. M. q. 5. Esce di Roma la processione dei prelati e del Papa che benedice; segue la Santa che porta la bandiera ed è seguita dalle Vergini.

Nel primo si veggono gli ambasciatori del re d'Inghilterra introdotti a Mauro, o come altri dicono, a Deonoto re di Britannia, per chiedere la principessa sua figlia per isposa per il principe suo figliuolo, adorni di ricche vesti con baveri fregiati d'oro, auree catene, con gioielli pendenti al collo. In altra parte se ne sta il re in una stanza pensoso per tale maritaggio, essendo il re inglese di fede nemica, che viene consolato dalla figliuola persuadendolo ad acconsentire al matrimonio. A piè della scala siede una vecchia con drappo bianco sopra le spalle, molto naturale.

Gli ambasciatori si accomiatano dal padre di Sant'Orsola.
Affresco nel Museo civico di Treviso.

Nel secondo il re Mauro licenzia i detti ambasciatori con alcune condizioni e richieste della figliuola, tra le quali fu che lo sposo suo le mandasse dieci nobili donzelle, ognuna delle quali seco avesse mille zitelle.

Nel terzo i medesimi ambasciatori vengono incontrati nel ritorno loro dal principe, ed indi condottisi alla presenza del re (che si vede tra' suoi consiglieri) riferiscono le dimande del re Britanno. È quell'istoria ornata di molti palagi e di curiose foggie di vestiti, sì che ogni parte si rende vaga e numerosa.

Apparisce nel quarto il principe inglese in atto di prendere commiato dal padre suo, seguìto dalla Corte; e nella medesima tela, quale è divisa da uno stendardo, vedesi lo stesso co' Cavalieri in uno schiffo approdato al molo di ricche spalliere tappezzato, incontrato dalla principessa Orsola, accompagnata anch' ella da nobili donzelle; e più

« 10º Dim. M. q. 2. La Santa colle sue compagne in barche discende il Reno, e torna in vista di Colonia. Essa istruisce e incoraggia i suoi. Sono due frammenti estremi, accostati, di un gran quadro. Il resto era già caduto.

« 11º Dim. M. q. 11. Martirio della Santa e dei suoi compagni, sotto Colonia, per mano degli Unni.

« 12º Dim. M. q. 2. La Pala. Sant'Orsola fra sei delle sue compagne; grandiosa figura della Santa che sola ha l'aureola e tiene la bandiera; a piedi vi sono inginocchiati due devoti in proporzione di $^{1}/_{3}$ e col costume del secolo XIV... »

Il Bailo aggiunge ancora:

« Questi quadri della storia di S. Orsola mostrano un periodo di arte avanzata, ancora entro il secolo XIV, ma nella seconda metá. Se guardiamo l'architettura, essa è del più bel gotico italiano; i mobili egualmente; i costumi sono del trecento, non solo nelle figure della storia, ma anche nei due divoti a piè della Pala. Gli occhi sono ancora a mandorla, ma già hanno carattere ed espressione; le estremità sono ancor difettose, ma già qualcuna di esse mostra che l'arte è in via di meglio e del vero. La prospettiva è errata sì, ma si vede che il pittore la presenta, e cerca il modo di rappresentarla. Un fatto d'imporanza per l'epoca, si è che la tiara del papa ha ancora una corona sola; benchè adunque il pittore vivesse nell'età delle due o delle tre corone, egli aveva vivo ricordo della tradizione, poi obliata dai pittori posteriori, chè fino a Bonifacio VIII, la tiara aveva una sola corona. Quanto al disegno dei contorni, esso è fatto, come al solito, colla punta, è puro, non troppo angoloso, e i partiti sono grandiosi; la decorazione degli abiti, forse dove doveano andar l'oro e l'argento, è a grafito. I colori degli abiti sono splendidi e bene intonati, magnifiche le stoffe lavorate; alcune tinte più belle, a secco, devono essere andate perdute, come nel vestito della Santa, che si mostra quasi sempre nella pura calce segnata. L'azzurro del cielo oltremarino era a secco, dato su una preparazione scura. Quello che forma l'ammirazione di tutti si è la verità e la dolcezza dei volti; essi sono tutti a tinte chiare, con un contorno caldo segnato a linea rossa scura; ma la carne, pure con solo colore, si presenta a pieno rilievo; le capigliature tutte bionde sono uno speciale carattere. L'invenzione grandiosa e la ben pensata economia dei gruppi con tutta la varietà e ricchezza delle situazioni mostrano un grande pittore. Se esso ha risentito l'influenza di Giotto, pure per tanti caratteri se ne discosta, mostrando di attenersi alla scuola veneziana. »

lungi i due regi sposi prendono licenza dal re Britanno per montare in nave. E vi è a piedi scritto: *Victoris Carpatii Veneti opus anno* 1495.

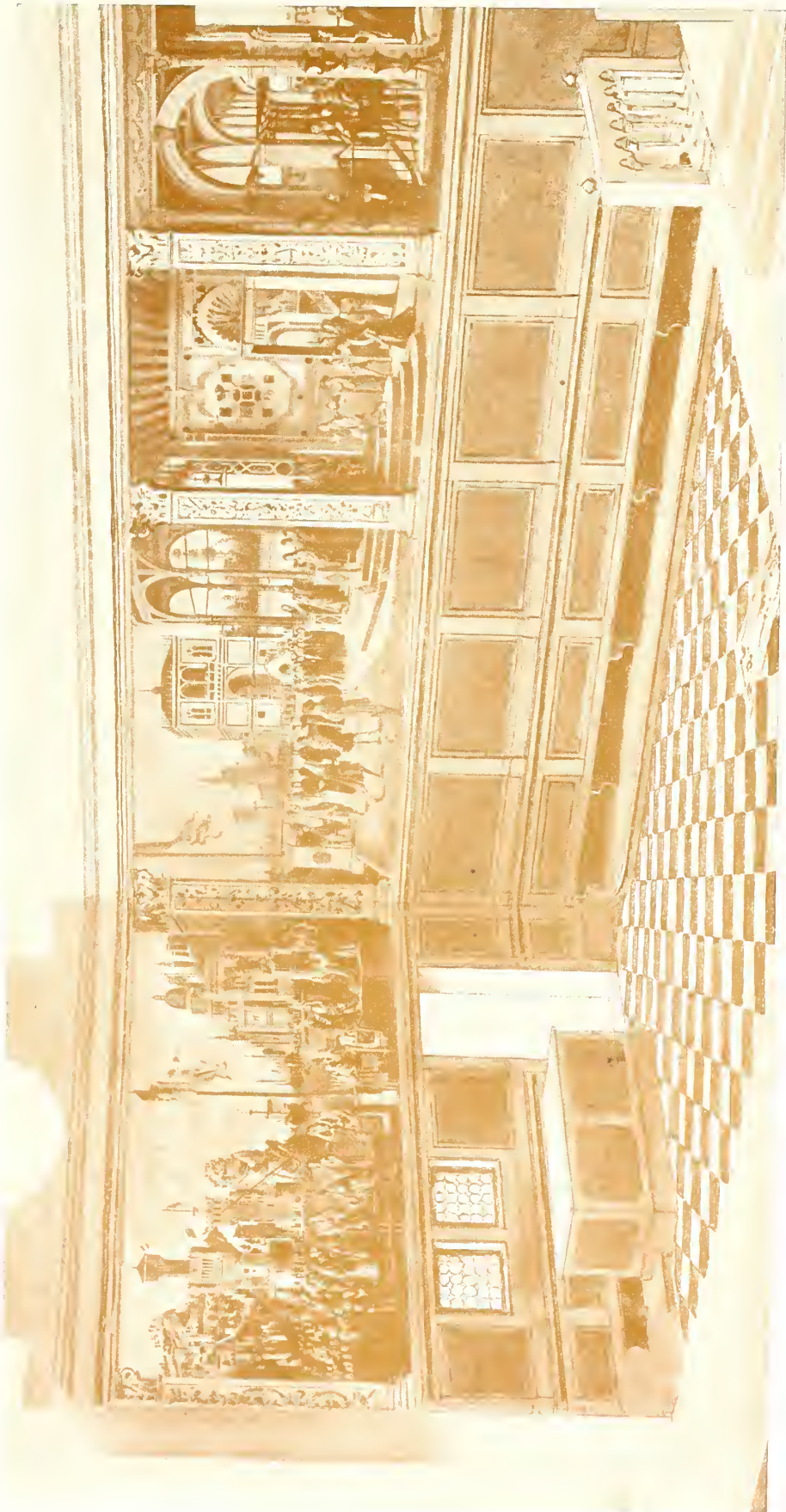
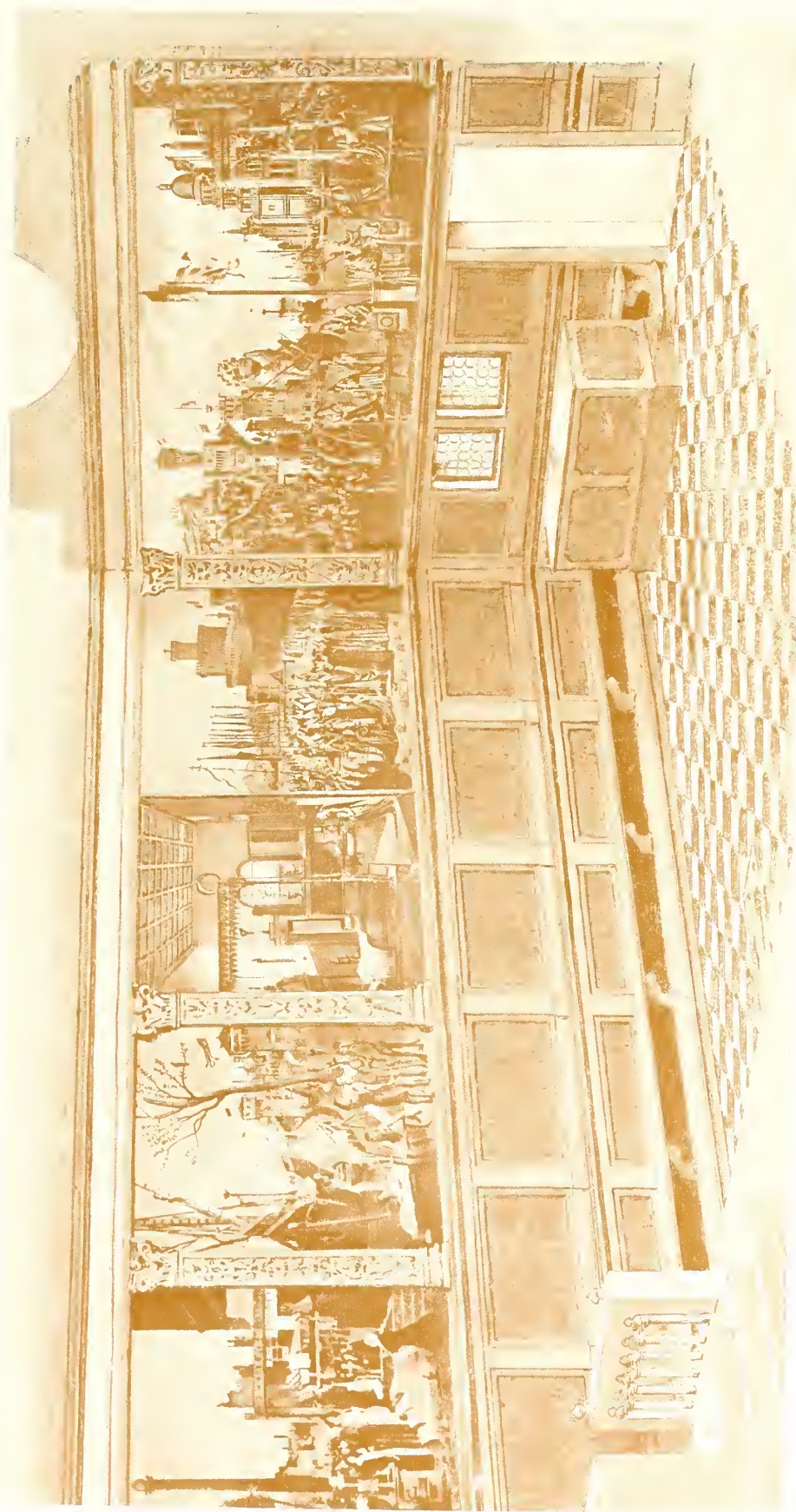
Nel seguente quadro comparisce la città di Roma, e la Mole d'Adriano a canto alle cui mura si vede in lunga processione papa Ciriaco con molti cardinali e vescovi, e dinanzi vi stanno ginocchioni i due regi sposi e alcune vergini che ricevono la benedizione pontificia; e qui ritrasse Vittore la Mole detta, e qualunque cosa con tale accuratezza, che sembra per appunto naturale, così egli contrafece il vero col suo pennello.

Nel sesto entro nobile stanza giace in sontuoso letto sant'Orsola dormiente, alla quale appare un Angelo che le annuncia il fine del suo pellegrinaggio, e come mediante il martirio doveva salire al cielo con le vergini sue compagne.

Poscia nel settimo ammirasi la nave onusta delle sante vergini giunta nel porto di Colonia, allora assediata dagli Unni, alla quale approdano in uno schiffo soldati vestiti all' antica per riconoscerle, altri sono sparsi sopra del molo, e di lontano vedesi la detta città.

E nell'ottavo dispiegasi il glorioso martirio delle sante Vergini, del detto pontefice, e de' fortunati eroi che in varie guise vengono per mano de' Barbari crudeli con spade e saette trucidati: e primiera tra quella comparisce la generosa regina, la quale offerisce il delicato seno alla ferita del barbaro re, mentre egli adattando lo strale all'arco, sdegnato per lo rifiuto fatto d'essergli sposa, incrudelisce in quel nobile seno privandola di vita. In tal guisa Orsola col lodevole stratagemma di quel pellegrinaggio incontrò il morire, conservando la verginità al celeste suo sposo. In altra parte del quadro si celebrano sontuose esequie all'estinta regina portata dai vescovi, la quale arricchì morendo le beate stanze dell'empireo col numero delle Vergini martirizzate. Ed evvi scritto il nome, come negli altri, e nel 1493.

Figurò poi nell'altare la medesima santa sopra a fasci di palme, circondata dal numero delle sue vergini, abbellite di nobili fregi, d'acconciature e di graziosi vestiti, due delle quali tengono purpurei vessilli.

L'ordine tenuto dal Ridolfi nella sua descrizione fu seguìto anche dagli altri scrittori, che si occuparono delle pitture della Scuola. Ma nè il Ridolfi, nè gli altri ci dicono con precisione da qual parte della cappella cominciava la storia, cioè se *a cornu Epistolae* oppure *a cornu Evangelii.* Ed è cosa molto importante a determinarsi, perchè ne dipende in buona parte l'effetto decorativo. Oggi i quadri del Carpaccio, come sono esposti nella sala dell'Accademia di Venezia, cominciano *a cornu Epistolae,* e la grande pala d'altare è collocata tra la *Partenza dei fidanzati* e l'*Arrivo a Roma*, invece d'essere nel suo luogo primitivo tra i *Funerali* e il primo *Ricevimento degli Ambasciatori.* Non possiamo approvare questa collocazione, pur rendendo omaggio alla Direzione delle Gallerie dell'Accademia per l'idea che ha avuto di riunire in una sala ottagonale tutti i quadri del ciclo di Sant'Orsola. Secondo la opinione, già da noi manifestata, la serie doveva incominciare *a cornu Evangelii*, ed eccone le ragioni. In primo luogo si sa che gli antichi pittori, attenti ai menomi particolari, disponevano sempre le figure, ne' loro quadri, in modo che le ombre cadessero nella direzione della luce che veniva dalle finestre della chiesa o della sala: in conformità infatti a questa consuetudine sono proiettate le ombre nelle tele del Carpaccio, sicchè è necessario ammettere la nostra ipotesi a chi ricordi che la cappella della Scuola riceveva la luce da un grande occhio, sopra alla porta.

L'ordinamento dei quadri del Carpaccio nella Scuola di S. Orsola.

L'ordinamento dei quadri del Carpaccio nella Scuola di S. Orsola.

Un altro argomento di molta importanza si è che i Loredan, benefattori della Scuola, rappresentati nel primo quadro, dovevano star dirimpetto all'altare e non voltargli le spalle; dovevano dunque trovarsi non nell'estremo angolo oscuro, dove si troverebbero secondo la disposizione seguìta, ma in evidenza e in piena luce. Inoltre il taglio, che si scorge nella prima tela, sotto il trono del re, prova che nel luogo dov'era collocata la tela nella cappella, doveva esservi una porta, come già dicemmo. Ora se si esamini il piano attribuito al de Barbaris, che ci mostra la parete meridionale della Scuola, non vi si trova affatto traccia di una porta. Vuol dire che la porta si apriva dalla parte settentrionale cioè in *cornu Evangelii*, e conduceva dalla cappella nella sagrestia.

Consideriamo ora il « punto di vista » donde il quadro è dipinto, e che ci è dato press'a poco dalla grande nave che si vede nel fondo. Abbiamo dimostrato più sopra, come due terzi del quadro si trovassero nel coro, chiuso da una balaustrata. Il visitatore, che ne restava al di fuori vedeva perciò il quadro nella prospettiva voluta dall'artista, cioè dal punto di vista indicato da una grande nave e prima gli si presentavano allo sguardo il gruppo dei Loredan, sotto le volte del portico, ben rischiarato e nel posto d'onore, poi, di faccia, il re Mauro co' suoi consiglieri, e finalmente nell'angolo più oscuro, nel terzo scompartimento, l'intimo colloquio del padre con Orsola. Da quest'ultimo scompartimento si partiva una gradinata, che, ammessa la prospettiva che noi proponiamo, sembra dovesse continuare nella cappella. Nella parete meridionale *in cornu Epistolae*, incominciando dall'altare, dovevano esservi separati da due pilastri: *L'arrivo degli ambasciatori, La risposta del re, padre della Santa* e *Il ritorno degli ambasciatori al loro re*. Poi il visitatore, voltandosi a sinistra, vedeva gli altri tre quadri, pur distinti da due pilastri, sulla parete settentrionale *in cornu Evangelii*. Il quadro più lungo del ciclo: *La Partenza dei Fidanzati*, occupava tutto il muro trasversale, dov'era la porta d'ingresso.

Il Carpaccio ha anche tentato di congiungere armoniosamente le due pareti longitudinali con la parete trasversale, mediante una particolare disposizione dei fondi dei tre quadri contigui, facendo cioè in modo che formassero come una transizione dall'uno all'altro. Difatti se si osservano il terzo e quarto quadro: *Il ritorno degli Ambasciatori* e *La Partenza dei Fidanzati*, si vedrà che i due vessilli spiegati al vento nella stessa direzione si completano in modo da inquadrare una parte della composizione. E d'altra parte nel fondo del quarto quadro si veggono torri e castelli, che hanno il loro compimento e la loro corrispondenza nella gran mole di Castel Sant'Angelo sul fondo del quinto quadro, l'*Arrivo a Roma*. Tutte queste armonie si perderebbero ammettendo una disposizione diversa da quella che noi proponiamo.

Così il Carpaccio con la squisita finezza del suo senso decorativo seppe avvantaggiarsi di tutte le particolarità anche meno opportune per coordinare armoniosamente i differenti aspetti d'uno stesso soggetto. Ammettendo inoltre questa nostra collocazione, la serie degli avvenimenti rappresentati si svolge senza contraddizioni. L'osservatore si pone davanti al primo quadro e lo esamina, come si legge un libro, da sinistra verso destra. Dapprima vede l'arrivo degli Ambasciatori e il colloquio del padre con Orsola; poi, nel secondo quadro, il congedo degli Ambasciatori, e nel terzo il loro ritorno presso il re d'Inghilterra. Il quarto quadro rappresenta due scene: Hereo che si accomiata dal padre e la partenza dei fidanzati. Il quinto e il sesto quadro, il *Sogno* e l'*Arrivo a Roma*, formavano il dittico diviso da un semplice listello dorato e compreso tra due pilastri. La leggenda racconta che a Colonia Orsola ricevette in sogno il comando di recarsi a Roma, e ciò concorda perfettamente con la nostra ipotesi. Se si guarda il dittico da sinistra a destra, si vedrà prima il *Sogno*, poi l'*Arrivo a Roma*, che ne è la conseguenza. Invece con la disposizione seguìta oggi nell'Accademia il *Sogno* segue all'*Arrivo a Roma*, che è manifestamente un anacronismo. Il settimo quadro rappresenta il secondo arrivo di Orsola a Colonia in compagnia di Papa Ciriaco. Finalmente l'ottavo ed ultimo quadro era naturalmente disposto nello stesso modo che il primo: due terzi restavano dentro al coro, un terzo al di fuori. La scena del Martirio occupava la parte più ampia nel coro; la minore, al di qua della balaustrata, era suf-

Pietro Loredan e i suoi fratelli.
Particolare del quadro del Carpaccio *L'arrivo degli ambasciatori*, inciso dal De Pian [1]).

[1]) *Il Martirio di S. Orsola e delle sue compagne, dipinto in nove quadri ecc. dedicato all'eccellentissimo sig. G. B. Giovanelli procurator di S. Marco, dal p. G. Toninotto domenicano.* Venezia, 1785. I nove rami, tolti dai quadri del Carpaccio, sono incisi dal De Pian, Galimberti e altri.

Vittore Carpaccio: II. Il Re Mauro congeda gli Ambasciatori Inglesi.

(Venezia - *Galleria dell'Accademia*).

ficiente per la rappresentazione dei funerali della Santa, ai quali assistevano personaggi, nei quali il pittore raffigurò altri membri della famiglia Loredan.

Così i ritratti di questi due gruppi di benefattori si trovavano di fronte gli uni agli altri.

Pietro Loredan.
Particolare del 1º quadro del Carpaccio.

Esaminiamo ora più minutamente i tre primi quadri, che sono intimamente collegati fra loro, ed offrono una esattissima riproduzione delle cerimonie, delle usanze, dei costumi del tempo.

Il primo quadro, *L'arrivo degli ambasciatori,* è diviso in tre scompartimenti. [1]) Prima di tutto, a sinistra, un elegante porticato della più bella architettura della Rinascita veneziana. A traverso le arcate si scorge una gondola che striscia sulle acque e, più lontano, Venezia. Il dubbio non è possibile: siamo proprio a Venezia e veneziani son pure quei cavalieri eleganti sotto il porticato. Il Carpaccio ritrasse in quelli alcuni membri della ricca famiglia patrizia dei Loredan. La magnifica opera d'arte fu donata alla Scuola da loro; era giusto e decoroso dunque che il pittore, sul principio del suo lavoro, desse loro il posto d'onore. Quel senatore di nobile aspetto, vestito di rosso nel primo piano del quadro, è Pietro Loredan (n. 1456), e un po' più in là, dietro l'inferriata, quel giovine elegante, nel suo splendido costume della *Calza*, accompagnato dal falconiere, è Giorgio, fratello del senatore Pietro. Finalmente, vicino alla terza colonna di profilo, sta un uomo dalla fisonomia un po' smarrita, dallo sguardo incerto rivolto davanti a sè, con due mezzelune di metallo tra i capelli, e crediamo di non ingannarci ritenendo che sia in questa figura riprodotta l'immagine del terzo fratello dei Loredan, che, come si è detto, aveva perduto la ragione ed era stato chiuso nel convento della Madonna dell' Orto dei fratelli turchini.

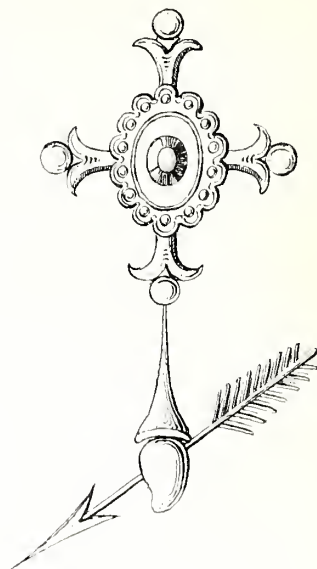
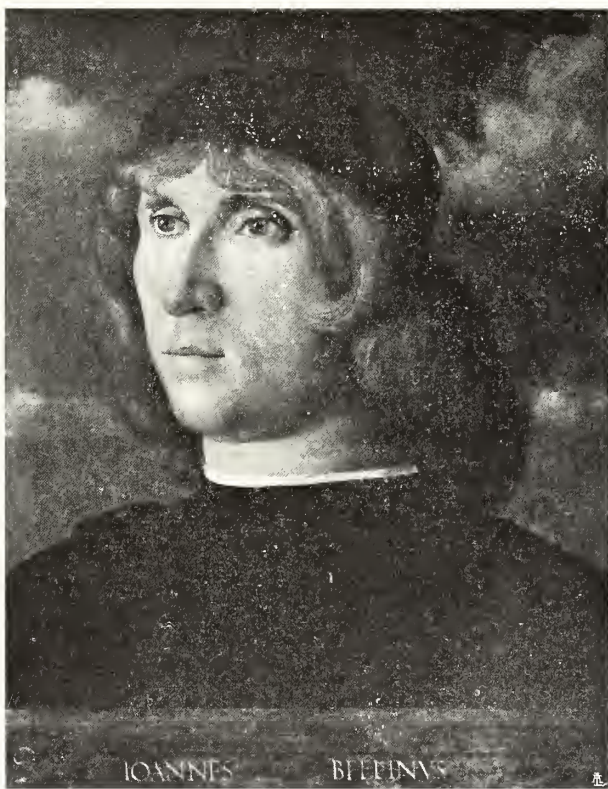
Giorgio Loredan. — Particolare del 1º quadro del Carpaccio.

[1]) Accademia di Venezia, n.º 572 del Catalogo. Tela: a. m. 2,78. l. m. 5,88. Sottoscr., *Op. Victoris Carpatio Veneti.* Le dimensioni primitive erano: a. m. 2,88. l. m. 6,12.

Nel secondo scompartimento gli ambasciatori del re d' Inghilterra sono introdotti alla presenza di Mauro re di Brettagna, al quale son venuti a domandar la mano della principessa Orsola per il figliuolo del loro signore.

Il Re Mauro e i suoi Consiglieri.
Particolare del 1° quadro del Carpaccio.

Il re Mauro, assiso sul trono, è attorniato dai suoi consiglieri seduti presso a lui. Il primo tra essi, che ha in capo il berretto veneziano ed è vestito da senatore, mostra sul braccio un ricamo rappresentante un cuore attraversato da una freccia, che significava l'amor di Dio ed era anche l'emblema degli Agostiniani. La fisonomia mobile di questo personaggio ha molta rassomiglianza con un ritratto firmato di Giovanni Bellini, ora al Museo del Campidoglio, che, secondo i critici più autorevoli, è il ritratto autentico di quel grande artista. Forse il Carpaccio ebbe il pensiero delicato di rappresentare, in quei consiglieri del re, alcuni pittori veneziani suoi amici; e forse (l'ipotesi non manca d'ogni fondamento) egli avrà dipinto il suo maestro Bastiani nella figura dell'ultimo dei consiglieri, figura che ritroviamo in un bellissimo disegno del Carpaccio stesso al Museo Britannico. Attorno al monarca circondato da' suoi consiglieri si dispiega tutto lo splendore del tempo sulle armature elegantemente ornate di pietre e gemme preziose, nel lieto luccichio dell'oro, nella magnificenza della festa veneziana. Tutto è rappresentato con minuziosa diligenza e precisione, dal taglio delle vesti fino ai colori delle stoffe, fino al modo di portare le catene d'oro non già attorno al collo, ma a guisa di sciarpa, che era forse indizio di più raffinata eleganza. Sulle acque del fondo si culla un magnifico naviglio, copia fedele d'uno di quelli ai quali Venezia era debitrice della sua gloria e delle sue ricchezze e che servivano anche nei ricevimenti degli ambasciatori.

Con eguale felicità il pittore ha saputo approfittare dello spazio chiuso

tra la porta e il muro, e nel terzo compartimento del quadro, ha raffigurato il re Mauro appoggiato a un letto, nell'attitudine di chi pensa, preoccupato a questa proposta di matrimonio tra la sua pia figliuola e un principe pagano. Gli sta di faccia Orsola che, mossa dalla speranza di convertire il suo fidanzato, esorta il padre ad accettare, accompagnando i suoi argomenti con una sì viva espressione del viso e un sì naturale movimento delle dita, che non si può reprimere un sentimento di ammirazione. A veder queste mani così mobili, così persuasive, così, diremmo quasi, parlanti, vien fatto subito di pensare che il Carpaccio abbia sentito l'influsso del fresco di Santa Margherita di Treviso, dove, nella medesima scena, sono analoghi i gesti d' Orsola e degli Ambasciatori; e ci torna a mente il detto del Goethe che gli uomini del nord parlano soltanto con la bocca, mentre gli italiani hanno tutto il corpo così vivacemente animato che le mani stesse sanno essere eloquenti. Nella *Cena* di Leonardo questa qualità trova la sua espressione più alta e più squisita; ma già nelle loro storie di Sant'Orsola il pittore trecentista dei freschi trevigiani e il nostro Carpaccio si mostrano veri figli di lor gente.

Ritratto di Giovanni Bellini nel Museo del Campidoglio.

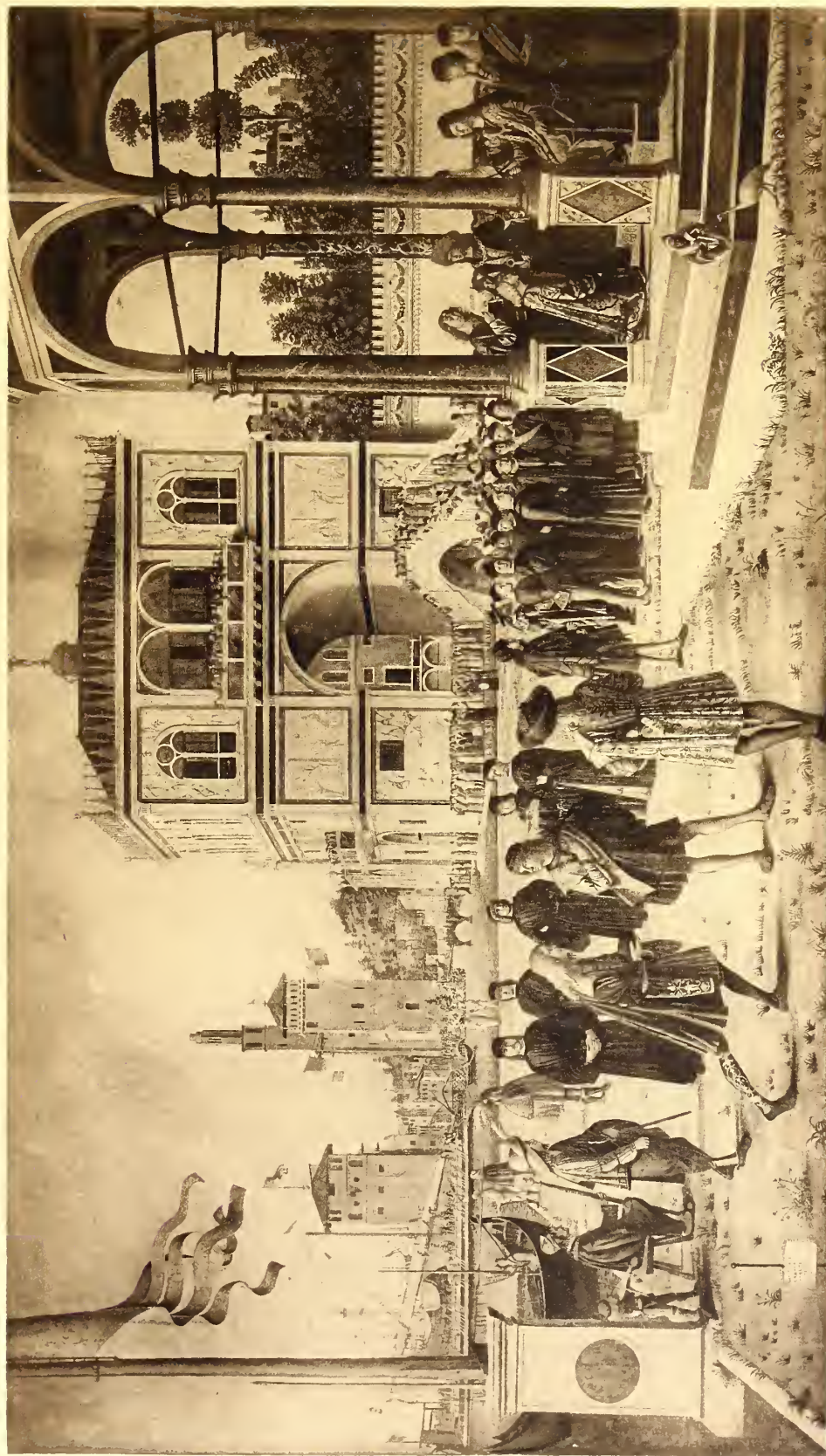
Ai piedi della scala, in un angolo libero, si vede una vecchia donna, con un panno bianco sulle spalle, maravigliosamente dipinta, che può aver suggerito al Tiziano la vecchia venditrice d' uova della *Presentazione al Tempio.* Questa del Carpaccio è una delle figure più caratteristiche dell'arte del secolo XV; il pittore l' ha colta dal vero e l' ha fatta rivivere sotto i nostri occhi.

Il lettore vedrà che il quadro quale noi lo riproduciamo non corrisponde esattamente a quello esposto all' Accademia. Con l' aiuto delle stampe del De Pian abbiamo potuto ricostituire l'opera del Carpaccio quale era in origine. Nel portico a sinistra di chi guarda abbiamo rimesso la colonna, che fu levata via quando il quadro fu portato all'Accademia. Così abbiamo

aggiunto il fregio tolto nei restauri della cappella del 1647. Questo fregio correva lungo la parte superiore del quadro e l'abbiamo potuta ricostituire da alcune traccie di festoni, che sono ancora visibili a chi guardi con attenzione. Lo stesso disegno ricompare nel terzo quadro *Il ritorno degli Ambasciatori*. In questo modo abbiamo potuto restar fedeli allo stile del Carpaccio, senza bisogno di mescolarvi nessun elemento arbitrario. Abbiamo anche riprodotto il quadro con il taglio che vi si vedeva in origine. Si sa che nel 1504 fu costruita una cappella speciale per l'altare e spianato il coro, sicchè quel taglio non aveva più ragione di essere e forse il Carpaccio stesso lo ricoperse con la pittura che anche oggi vi si vede. Dall'esame di questi cambiamenti, eseguiti nell'interno dell'edificio, si può intendere la composizione e la divisione in tre scompartimenti del dipinto. Perciò ci siamo tanto dilungati nel ricostruire l'antica Scuola, altrimenti non si potrebbe comprendere e apprezzare convenientemente il genio dell'artista.

Disegno della testa d'uno dei consiglieri del Re, al Museo Britannico.

Il secondo quadro, rappresentante il re che congeda gli ambasciatori inglesi [1]), ci trasporta invece nelle splendide sale del Palazzo ducale. Gli ambasciatori d'ordinario erano condotti prima nella sala dell'Anticollegio, dove aspettavano su sedie coperte di ricchi drappi. Al momento stabilito si apriva

[1]) Accademia di Venezia, n.° 573. Tela: a. m. 2,79. l. m. 2,53. Firmato: *Victoris Carpatio Veneti Opus*. Dimensioni primitive: a. 2,95. l. m. 2,75.

Vittore Carpaccio: III. Il ritorno degli Ambasciatori al Re d'Inghilterra.

(Venezia - *Galleria dell'Accademia*).

la porta e l'ambasciatore si avanzava facendo tre inchini, uno sulla porta stessa, l'altro a metà della sala, il terzo sul palco. Ma il Carpaccio a questo cerimoniale ha aggiunto quello della corte di Roma, dove invece di tre inchini si facevano tre genuflessioni, come vediamo nel nostro quadro. Nella sala del Collegio insieme cogli ambasciatori entravano numerosi personaggi distinti, come spettatori [1]). Il Segretario del Collegio leggeva ad alta voce la lettera consegnata dall'Ambasciatore: il Senato non rispondeva quasi mai oralmente, ma sempre con lettera dettata dal Gran Cancelliere [2]), che era un capolavoro di abilità, di prudenza e di stile. Anche il re Mauro dopo la conversazione avuta con la figlia, doveva consegnare agli ambasciatori una lettera dove esponeva tutte le sue condizioni. Difatti il quadro, che nell'intenzione dell'artista doveva corrispondere esattamente al racconto, ci mostra nel fondo un uomo che scrive a dettatura di un altro: un gruppo che tutti i conoscitori concordano nel giudicare maraviglioso così per la verità dell'espressione e del movimento, come per la semplicità dell'esecuzione. Il popolo di Venezia infatti chiama il quadro intiero, per questo gruppo così caratteristico, *lo Scrivano*. Il re è una figura solenne e dignitosa; è seduto sul trono e davanti a lui, sui gradini, sono inginocchiati gli ambasciatori, in attitudine di profonda riverenza, comune nelle figure del Carpaccio.

Questo quadro, come il precedente, è stato da noi ricostituito quale era avanti i tagli sacrileghi che l'hanno deturpato. Infatti ora, nella parte sinistra, dietro il trono, manca una lista di parecchi centimetri; a destra è scomparso uno stipite della magnifica porta e un frammento del soffitto: ma ci è stato facile ricostituirli, come il pendaglio della lumiera e le tre ghirlande che sostengono tre belle patere. Così reintegrato, il quadro guadagna molto in larghezza e in effetto.

Pel terzo quadro [3]), l'architetto del XVII secolo, che doveva areare e illuminare la cappella, incontrava una grande difficoltà.

Veramente, nel Seicento, non si avevano scrupoli di toccare i quadri di un pittore anche grande; ma l'architetto non era però abbastanza profano per risolversi a danneggiare intieramente un capolavoro dell'arte. Ora questo terzo quadro era tropp'alto, come gli altri, ma non poteva, come questi, esser tagliato, perchè i begli edifizi che vi sono dipinti ne avrebbero ricevuto troppo danno. Per rimediarvi, si pensò di abbassare il quadro

[1]) Questi solenni ricevimenti, dove si spiegava tutta la magnificenza veneziana, facevano una grande impressione agli stranieri. Nel XVII secolo l'ambasciatore inglese Woston fece dipingere dal vero al pittore Odoardo Fialetti tutti i ricevimenti della Sala del Collegio, e mandò poi i quadri al suo re Carlo I, che era forse il più grande amatore e conoscitore di pittura del suo tempo. I quadri si trovano oggi nel palazzo di Hamptoncourt; e dobbiamo aggiungere, come curiosa coincidenza, che Odoardo Fialetti era membro della Scuola di Sant'Orsola.

[2]) Come il doge era il primo dei nobili, così il Gran cancelliere era il primo dei borghesi di qualità chiamati *cittadini*. Eletto a vita dal Consiglio Maggiore partecipava a tutti i privilegi dei patrizi eccettuate le votazioni, vestiva di porpora, ed aveva sotto di sè tutti i segretari. Antonio Marsilio, amico del pittore Vincenzo Catena, era notaio della Cancelleria. Un altro amico ed erede dello stesso artista, l'umanista Giambattista Egnazio, membro dell'Accademia Aldina, era *letterato di latino* alla Cancelleria, con l'incarico di istruire i giovani segretari nelle eleganze della lingua latina.

[3]) Accademia di Venezia, n.º 574. In tela, a. m. 2,95. l. m. 5,27. Firmata: *Victoris Carpatio Veneti Opus*.

e di nascondere la parte eccessiva — vale a dire uno spazio di circa 17 centimetri — dietro il dossale dei banchi, Così, si coperse il cartello col nome del Carpaccio e lo si sostituì con un'altra iscrizione, più alta, che fu tolta quando i quadri furono restaurati [1]). Per questa combinazione, il quadro è il solo della serie che ci sia giunto intiero. Ed è anche uno dei più belli.

Esso ci riconduce all'aria aperta. Gli ambasciatori dovrebbero essere di ritorno in Inghilterra, ma per il Carpaccio siamo sempre a Venezia con i suoi splendidi edifizi, i portici maestosi, i vestiboli magnifici, tutta quell'in-

Targhetta di bronzo nel Museo Archeologico del Palazzo Ducale di Venezia.

comparabile architettura, che richiama al pensiero la Porta della Carta, la Scala dei Giganti, le chiese di San Zaccaria e dei Miracoli, e cento altre costruzioni che sorsero sulle lagune nel secolo XV, come per incanto. Sulla facciata dello splendido palazzo che occupa il fondo del quadro e somiglia al Palazzo dei Dogi, sono scolpiti due bassirilievi: dei quali uno rappresenta, nel più puro stile della Rinascita, Vulcano mentre prepara le ali ad un Amorino, che osserva con grande attenzione il lavoro. Questa composi-

[1]) Nel XVIII secolo vi si leggeva ancora: Res.[1] T.[re] | Pi T[o] | MDCXXIII. Onorio Arrigoni, *Lapidi sepolcrali di S. Giovanni e Paolo*, Ms. al Mus. Civ. Cfr. anche: Moschini, *Guida di Venezia*, II, p. 493.

zione non è che una copia, ridotta, di una targhetta conservata nel Museo archeologico del Palazzo Ducale. Pel secondo bassorilievo, che rappresenta un re, un araldo col caduceo e un guerriero con un trofeo, non ci è stato possibile rintracciare l'origine della composizione: ma nelle collezioni pubbliche e private esistono numerose targhette di stile antico, che riproducono simili scene di vittorie.

Lo Scalco.
Particolare del 3° quadro del Carpaccio.

In una meravigliosa edicola ad archi e a colonne compare il re inglese, circondato dai suoi consiglieri. Uno degli ambasciatori ha consegnato la lettera al Segretario, che la legge al Re. Sui gradini del trono una graziosa scimmia schiaccia una noce, mentre una faraona le si avvicina per aver la sua parte: soltanto nella pittura veneziana la faraona è così spesso associata alle leggende dei Santi.

La scena ha un aspetto festoso e un giulivo movimento: sulle torri sventolano i vessilli, come sul campanile di San Marco per le grandi solennità. Uno degli ambasciatori è vicino al re; un altro, dalle splendide calze di gala, è ricevuto da due gentiluomini. Vicino alla riva, è seduto lo *Scalco*, col *maestoso bastone dorato*, che è ricordato anche nel manoscritto del Grevembroch al Museo Civico di Venezia: *Gli habiti Veneziani*. Lo scalco, accompagnato da musici, invitava gli ambasciatori ai solenni conviti del Doge.

Manica di gala d'una Compagnia della Calza.

In questi quadri, tutto è eleganza e sfarzo, specialmente nelle figure dei cavalieri della *Calza*, la compagnia, che era stata da principio un'accolta di gentiluomini riuniti nell'intenzione di preparare feste d'ogni maniera. Ne potevano far parte non soltanto i nobili Veneziani, ma gli stranieri e anche le donne, che si chiamavano *compagne* e che portavano le insegne della compagnia su una manica della loro veste. Più tardi la compagnia si suddivise in gruppi, ciascuno dei quali aveva il proprio capo, e si distingueva con nomi diversi, come *Immortali*, *Semprevivi*, *Perpetui*, *Eterni*, *Pavoni*, *Ortolani*, *Giardinieri*, *Felici*, etc.

Come si vede anche nei quadri del Carpaccio, i *compagni* della *Calza*,

i dittatori della moda in Venezia, portavano giustacuori di velluto e di seta ricamati d'oro e stretti alla vita con una cintura. Le maniche ricamate erano aperte per tutta la lunghezza e riunite con nastri in modo da lasciare uscir fuori sboffi della camicia. Le calze aderenti alla gamba avevano in alto delle strisce variopinte; le scarpe erano traforate in punta. I compagni della *Calza* inoltre portavano sulle spalle un mantelletto di drappo d'oro o di damasco, con un cappuccio, sul rovescio del quale era la insegna particolare della compagnia. Queste insegne erano ricamate in perle con molta eleganza, come è facile vedere nell'ambasciatore del terzo quadro. Così nel primo quadro, *Gli ambasciatori inglesi presso il re Mauro,* vediamo vicino al trono del re un cavaliere che ha sulla manica l' insegna che riproduciamo. Che significa quest'ornamento? A quale delle compagnie della *Calza* apparteneva? Rappresenta una siepe intrecciata di vimini. Ora l'araldica e il confronto con altri quadri simbolici ci insegnano che simili siepi stanno ad indicare dei giardini. Così nel *Cristo nell'orto degli Olivi* di Giovanni Boccati a Perugia, l'orto è rappresentato da una folta siepe di vimini; e la stessa siepe, con lo stesso significato, ritorna in una miniatura della Biblioteca Nazionale di Parigi, citata dal Silvestre, che rappresenta Santa Caterina da Siena mentre riceve le stimmate in un giardino. Ma non basta. In un libretto di ricami della fine del Trecento, conservato nella Biblioteca di Bergamo, si vede, tra le altre immagini, un cigno dentro un giardino, e il giardino è formato da una specie di grosso cespuglio di vimini. Un cespuglio analogo designa anche un giardino, con un cervo bianco nel centro, nel blasone del re Riccardo II d'Inghilterra, quale era scolpito nella tomba di Tommaso Mowbray, duca di Norfolk. Questa tomba, al tempo del Carpaccio, si trovava nell'atrio di San Marco: oggi, ridotta in pessimo stato, appartiene

Calza di gala di una Compagnia della Calza.

Insegna della Compagnia della Calza degli « Ortolani ».

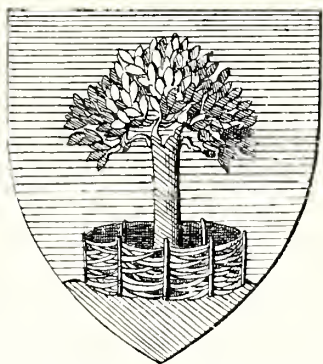
Vittore Carpaccio: IV. La partenza dei fidanzati.

(Venezia - *Galleria dell'Accademia*).

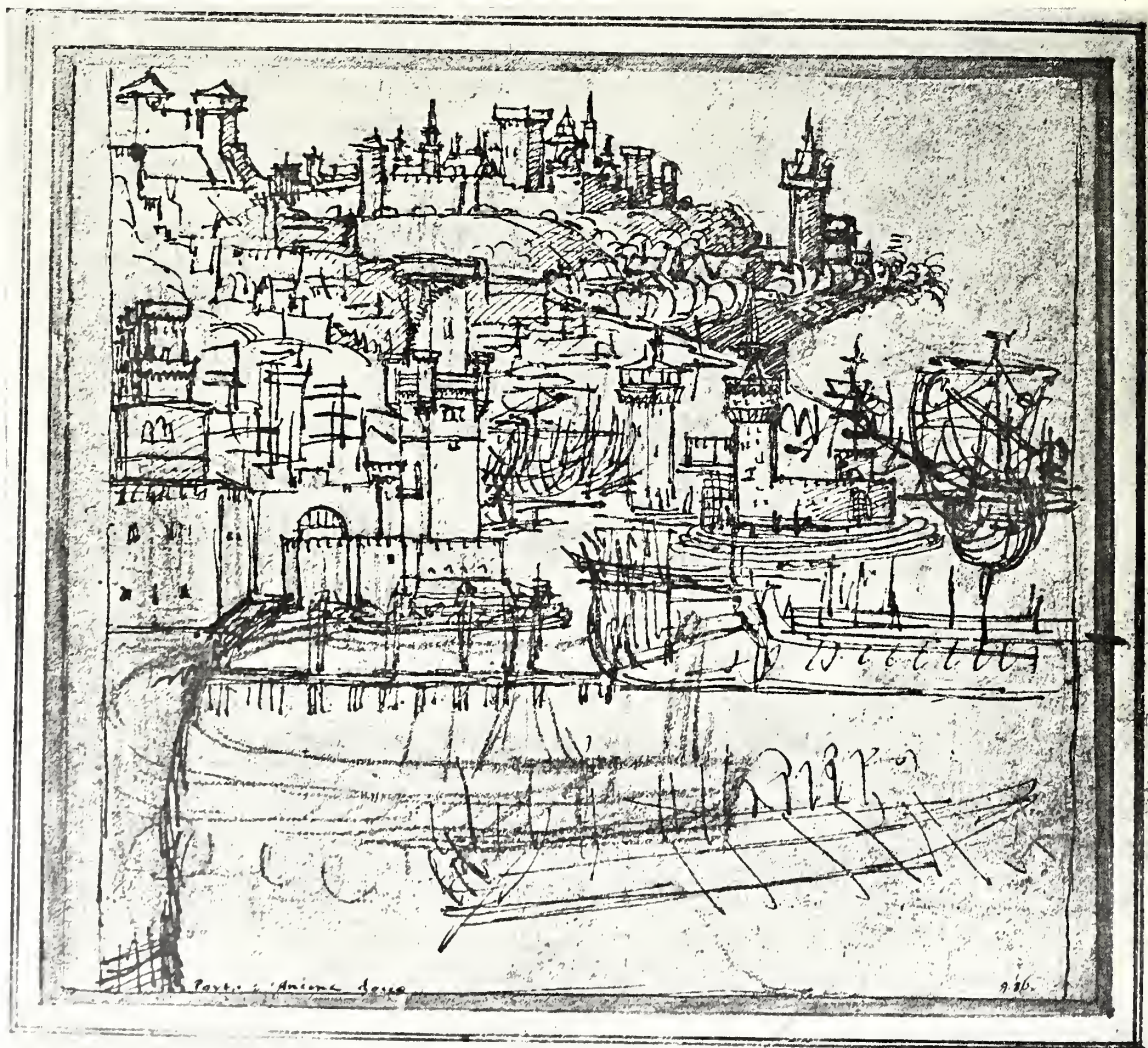
Santa Caterina da Siena nel giardino.[1]

ai discendenti del duca ed è in Inghilterra. Ma l'insegna del Carpaccio somiglia anche più a quella che si vede nello stemma *parlante* della famiglia veronese degli *Orti*. Possiamo conchiudere da ciò che l'insegna ricamata sulla veste del cavaliere, nel quadro del Carpaccio, era quella della compagnia degli *Ortolani*. L'ipotesi è confermata dall'analogia di quel costume con una descrizione del Cicogna, in un documento del Museo Civico, donde apprendiamo che la compagnia degli Ortolani non aveva le due calze differenti tra loro, come l'altre compagnie, e che portava l'insegna ricamata su una manica [1]).

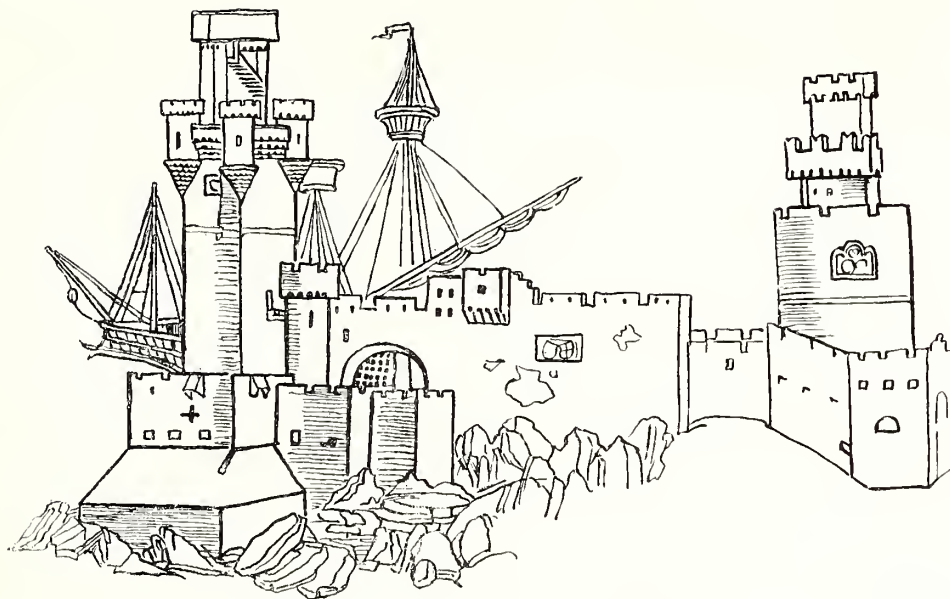
Cigno nel giardino, disegno per un ricamo.

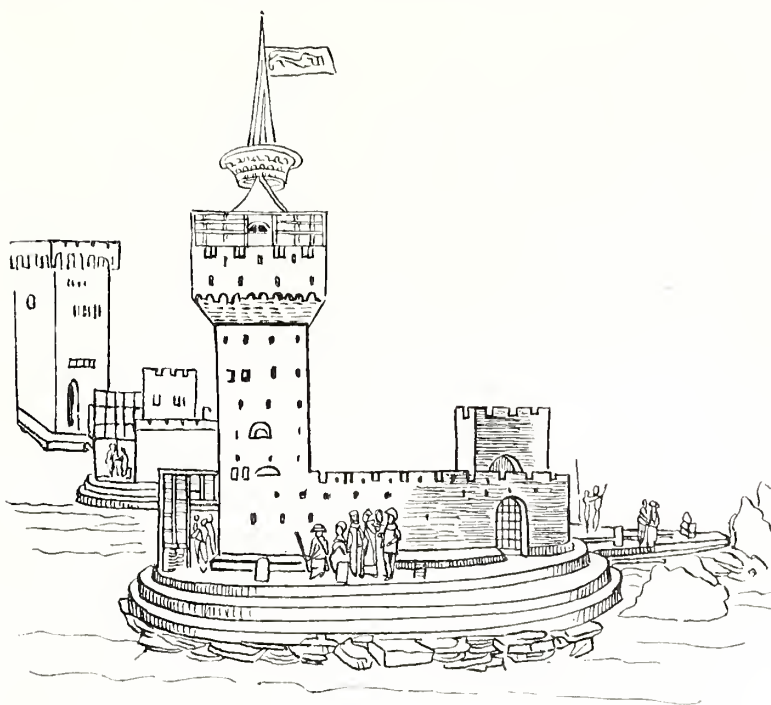
[1]) Queste insegne avevano una grande importanza nella storia del costume, specialmente medievale. Per le giostre e pei tornei si destava tra i cavalieri una specie di emulazione per inventare le più belle insegne o le più originali: si ricorreva al consiglio degli uomini più competenti e sapienti nella materia e si formò, perciò, tutta una letteratura sull'argomento, durata fino al secolo XVIII. Basterà ricordare, tra le opere più importanti, il *Dialogo delle imprese* di Torquato Tasso. Monsignor Giulio Giovio, vescovo di Nocera, nel *Dialogo delle imprese militari* aveva inventato per un patrizio genovese, Girolamo Adorno, un Fulmine di Giove, copiato da una medaglia antica, col motto: *Expiabit aut obruet*. Quest'insegna, molto lodata da Andrea Navagero, fu disegnata e colorita da Tiziano e magnificamente ricamata dall'eccellente ricamatore veneziano Agnolo di Madonna.

Lo stemma dei conti Orti di Verona.

Veniamo ora al quarto quadro, *La partenza dei fidanzati* [1]), che, come già dicemmo, copriva totalmente il muro nel quale s'apriva la porta d'ingresso dell'oratorio di Sant'Orsola.

Il quadro è diviso in due parti disuguali da un gran vessillo. Il Carpaccio fu costretto a questa divisione dalla disposizione della parete: la porta infatti si apriva da una parte, in modo da lasciare il posto sufficiente al *banco della Scuola*, situato accanto all'ingresso. Nella Scuola di Sant'Orsola la porta era vicina alla parete *in cornu Evangelii*, e lasciava a destra uno spazio bastante per contenere il banco. Lo scompartimento mi-

Vittore Carpaccio — Disegno per il quadro: *La partenza dei fidanzati*, nel Museo Britannico a Londra.

[1]) Accademia di Venezia, n. 575. In tela: a. m. 2,75. l. m. 6,11. Fir.: *Victoris Carpatio Veneti Opus*. MCCCCLXXXXV. Dimensioni primitive: a. m. 2,95. l. m. 6,11.

nore del quadro si trovava dunque al disopra della porta, il maggiore sopra al banco.

La torre francese di Rodi (incisione in legno del Reuwich).

A sinistra dello spettatore il quadro rappresenta un paesaggio gran-

La torre di Candia (incisione in legno del Reuwich).

dioso e accidentato da colline, sulle quali sorgono molte torri. Abbiam detto

che di questo paesaggio esiste al Museo Britannico lo schizzo in penna, che servì al Sydney Colvin per dimostrare come i disegni del Reuwich fossero sorgente d'inspirazione al Carpaccio. [1]) Nel disegno, indicato erroneamente come il porto d'Ancona, e nel dipinto, è agevole scorgere come la torre più eccelsa e massiccia e l'altra meno alta e un po' più discosta siano copiate da due disegni del Reuwich, che ritraggono la torre di Rodi e quella di Candia. Anche la piccola torre bianca, coronata da una cupola e che nel quadro si vede fra gli alberi della collina fu copiata da un disegno del Reuwich che rappresenta la chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme.

Nel fondo in una insenatura dell' altro colle, sorgente dalle acque, riposa inclinata sulla riva una grande barca, che ha la chiglia scoperta e che aspetta di essere riparata. Infatti attorno alla barca si veggono dei calafati occupati a restaurarla. Forse il pittore, rappresentando questo episodio, volle evocare un ricordo della sua famiglia?

Nicolò Loredan
detto *Tartaglia*.
Particolare del 4° quadro del Carpaccio.

Su una strada vicina si vede un gruppo di persone che suonano diversi strumenti. Uno schizzo di questo gruppo, in penna, si conserva nella collezione del duca di Devonshire a Chatsworth.

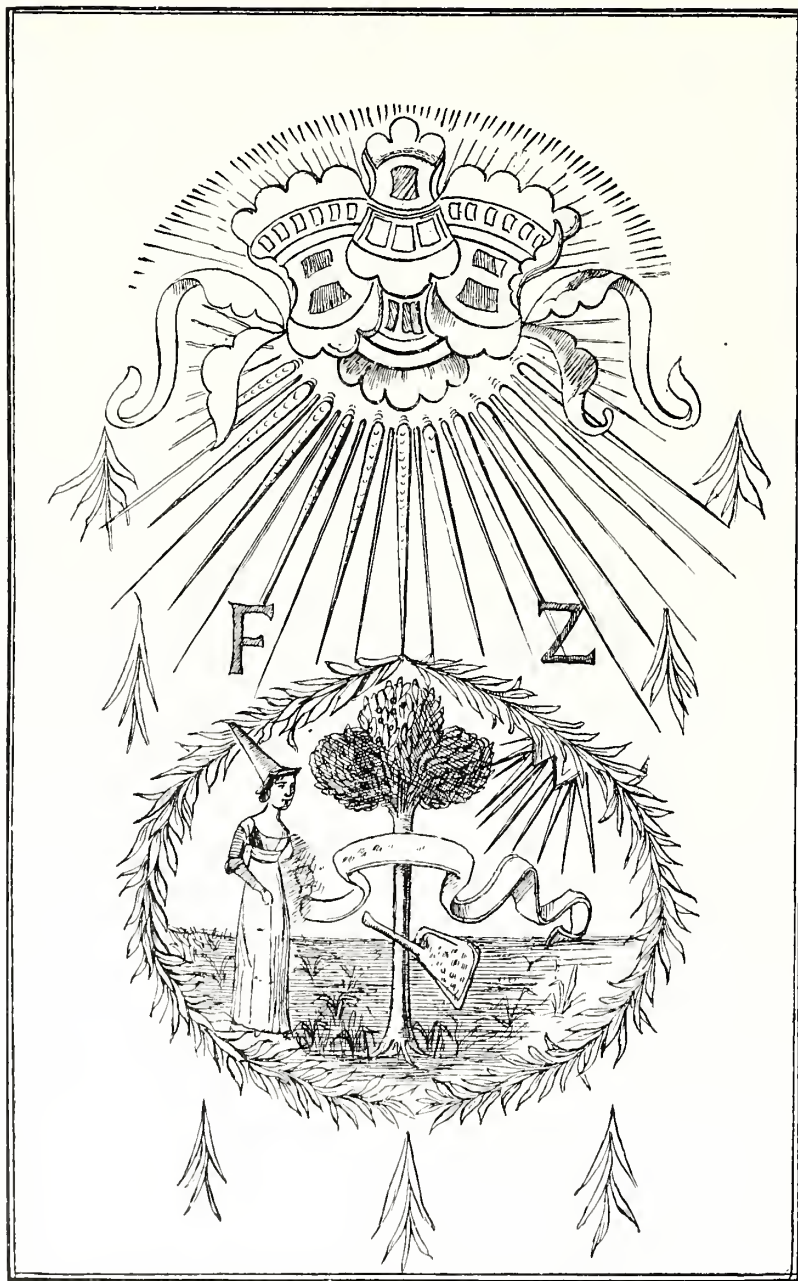
A sinistra vediamo inoltre un numeroso gruppo di assistenti che sono probabilmente membri della Scuola di Sant'Orsola: poi segue il re, accompagnato dal maggiordomo che ha una borsa sospesa alla cintura; e, inginocchiato davanti al padre, il fidanzato di Orsola, il principe Hèreo, seguito dai suoi compagni. L'ultimo di questi è impersonato in una austera figura di vecchio, che porta nella destra un frammento di banderuola, appena abbozzato. Probabilmente il Carpaccio ebbe l'intenzione di scrivere in quel filaterio la dedica del quadro: in seguito cambiò d'opinione e pose l'iscrizione nelle mani di un giovine seduto, lì vicino, sotto lo stendardo che divide il quadro in due parti. Da questa particolarità, finora inosservata, potremmo riconoscere nella figura diritta del vecchio patrizio di Venezia il ritratto di Nicolò Loredan detto *Tartaglia*. Quando il Carpaccio dipingeva questo quadro, Nicolò, nato nel 1433, aveva 62 anni.

[1]) Cfr. pag. 68 di questo volume.

Il bel giovine, che sostiene il cartello con l'iscrizione, è vestito con finissima eleganza; un ricco giustacuore ricamato e due calze di uguale colore. Nel cartello si leggono le lettere: N . L . D . D . W . G . V . I . Queste lettere, secondo le regole epigrafiche, dovrebbero significare: *Nicolaus Lau-*

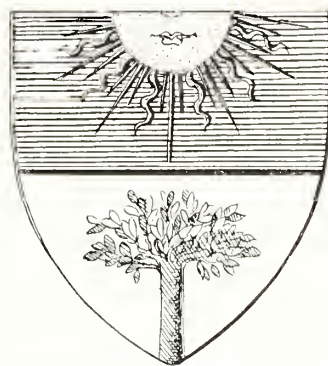
Antonio Loredan figlio di Nicolò (Particolare del 4° quadro del Carpaccio).

retanus donum dedit ViVens gloria Virgini Inclytae. Copiosi esempi ci mostrano che due V vicini significano Vivens; ma di un W con questo significato non ci è dato citare che un esempio nella chiesa dei Servi, pubblicato nelle *Iscrizioni* del Cicogna. Su questo solo esempio abbiamo creduto lecito fondare la nostra supposizione.

Il giovine che sostiene l' iscrizione è probabilmente il ritratto di Antonio Loredan, figlio maggiore di Nicolò, che a questo tempo aveva diciassette anni. Lo sfarzo dell'abito e l' insegna, ricamata in oro argento e perle sulla

Insegna della Compagnia della Calza dei *Zardinieri*.

manica sinistra, lo dichiarano membro di una delle compagnie della *Calza*. Il ricamo rappresenta un sole che irraggia un ovale dentro cui una dama, abbigliata alla foggia della Borgogna, con un alto cappello a cono, s'avvi-

cina ad un albero al quale sono appoggiati uno strumento orticolo e una striscia con un' iscrizione, che, per la piccolezza delle lettere, non ci è riuscito di decifrare. Ma, per l'appunto nell' impresa di una delle compagnie

Insegna della Compagnia della Calza dei *Reali*.

Lo stemma della famiglia Freschi.

della *Calza*, quella dei *Reali*, si vede un cipresso con una banderuola e il motto: *Così schietto al ciel s'erga il degno nome*. Diamo la riproduzione di quest' impresa dal Cicogna. D'altra parte nell'araldica italiana è assai frequente l'albero verdeggiante: tra gli stemmi veneziani quello della famiglia dei Freschi rappresenta appunto un albero, che è, senza dubbio, un'arme parlante e allude alla *freschezza*, donde la famiglia traeva il casato. Combinando i diversi elementi dell'albero, dello strumento orticolo e della dama, possiamo affermare che l' impresa di cui si tratta era quella dei *Zardinieri*.

Lo Scorpione, casa notturna del pianeta Marte.
Capitello della colonna d'angolo del Palazzo Ducale a Venezia.

La simbolica aveva tanto importanza nel Medio Evo che fa d'uopo fermarci anche su segni i quali sfuggono alla nostra attenzione, ma ebbero un tempo un significato eloquente. Così, non è senza intenzione che il Carpaccio ha introdotto in questo quadro la figura dello scorpione. Quest'animale aveva infatti per le menti medievali uno speciale signi-

ficato [1]), rappresentava nel linguaggio astrologico, la *casa notturna* di Marte, che aveva un' influenza maligna e significava: amore contrastato, ispirazioni colpevoli, violenze, ingiustizie, incendi, soffocazioni, delitti nascosti e anche *viaggi disgraziati*. Nel quadro del Carpaccio lo scorpione apparisce infatti come un misterioso presagio di cattivo augurio.

Lo stendardo, che divide il quadro in due parti, porta in uno scudo un leone in campo bianco e rosso, alternato con tre stelle. Questo stemma non è compreso nè tra quelli della nobiltà veneziana o di Terra Ferma, nè tra

Vittore Carpaccio: Disegno per il quadro: *La partenza degli Sposi,* nella Raccolta del Duca di Devonshire.

quelli dei cittadini. Lo troviamo invece nel libro del Galvani sulle *Armi della città di Sebenico:* ma il Galvani non dice a che famiglia appartenga. Non ci è dato dunque conoscere il significato araldico dello scudo.

A destra di chi guarda si agita alle finestre delle case, per le strade, sulle scale una folla dai magnifici abiti multicolori. Tutta la corte prende parte alla partenza dei fidanzati: e questi sono inginocchiati davanti al re Mauro, mentre la regina madre si asciuga le lacrime. Di questa scena,

[1]) Nel capitello della colonna angolare del Palazzo dei Dogi è scolpito uno scorpione, nella stessa attitudine che nel quadro del Carpaccio. È noto come i capitelli delle colonne del Palazzo Ducale abbiano sempre stimolato la curiosità degli iconografi e come l'insieme delle loro sculture formi una specie di enciclopedia medievale. (DIDRON e BURGES, *Iconographie du palais Ducal, Annales Archéol.* 1857). Vi sono rappresentati i Vizi e le Virtù, i principali popoli della Terra, i re più famosi, gli animali più noti, i più grandi artisti etc. Specialmente i bassorilievi della colonna angolare hanno dato motivo a numerose ricerche e sono stati interpretati in varî modi. Il Ruskin, per esempio, vuol vederci l'oroscopo del Palazzo, al tempo della sua fondazione. Mediante le iscrizioni si potè scoprire che la figura, scolpita in quella parte del capitello che guarda la Piazzetta, rappresenta l'Eterno Padre che crea l'uomo: sulle altre facce sono invece scolpiti i sette pianeti. In tal modo il capitello formava un piccolo trattato d'archeologia che significava la creazione dell'uomo e il suo destino, sottoposto al corso delle stelle. I pianeti hanno l'aspetto di figure umane, ognuna delle quali è seduta su uno degli animali dello Zodiaco ed ha accanto un altro simbolo zodiacale. L'animale rappresenta l'influenza astrale più forte, la *casa diurna;* l'altro simbolo l'influenza meno forte, cioè la *casa notturna*. Ora il Carpaccio, al pari de' suoi contemporanei, aveva fede nell'astrologia e vedeva nei segni dello Zodiaco il presagio della buona o della cattiva fortuna. Dipingendo uno scorpione nel suo quadro, egli obbediva allo stesso sentimento che ispirava allo scultore l'idea di rappresentare, sul capitello del Palazzo Ducale, Marte seduto su un montone e uno scorpione vicino.

ripetuta dal Carpaccio con qualche variante in un quadretto, ora custodito nella Galleria Layard di Venezia, esiste nella Collezione del duca di Devonshire a Chatsworth uno schizzo in penna del Carpaccio.

Esaminiamo ora i quadri che seguono, sul muro *in cornu Epistolae.*

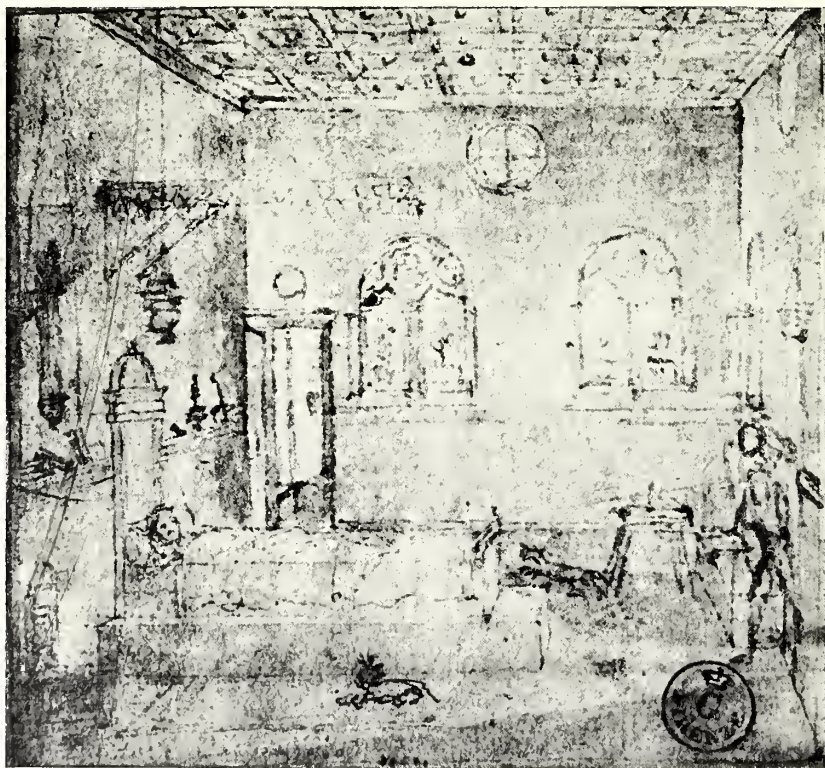
Il quinto e il sesto quadro, che rappresentano il *Sogno di Sant' Orsola* e l'*Arrivo a Roma*, formavano originariamente, come abbiamo veduto, un solo quadro grande, diviso in due parti da un listello d'oro. Ma quando la *Scuola* fu ingrandita, il dittico fu tagliato in due, e i due quadri che risultarono furono separati da un pilastro.

Il *Sogno di Sant' Orsola* [1]) è una scena di poesia intima, che ci introduce nella vita familiare del Quattrocento veneziano. Il Ruskin innamorato della bellezza ingenua di quell'età che precedè lo splendore e la pompa del secolo XVI, ha scritto su questo quadro del Carpaccio alcune pagine notevoli nella sua raccolta di lettere intitolata *Fors Clavigera* [2]). È una di quelle fantasie un po' bizzarre, ma piene d'interesse, delle quali si compiaceva lo scrittore inglese. Secondo il Ruskin, il nostro pittore volle significare l'aurora della vita della Santa in quella luce mattinale, che rischiara la camera penetrandovi dolcemente a traverso le due belle finestre, fuor delle quali si scorge un cielo che comincia appena a tingersi d'azzurro. Dai due vasi di maiolica, che sono nella camera, si levano due piante che il Ruskin non ha riconosciute, ma sono un mirto e un garofano. Il mirto era caro ai fidanzati, perchè serviva per intrecciar la corona nuziale, e il garofano, del quale è nota la frequenza nei ritratti dell'età di mezzo, significava nel suo linguaggio simbolico: *ti voglio bene.* I due vasi posano su una *scansia,* mobile proprio delle case veneziane, che vediamo girar intorno a tutta la camera di Sant'Orsola. Vicino al letto è una bella sedia, e più lontano, nell'angolo, una piccola tavola con un libro aperto e un orologio a polvere. Al muro è un armadietto con altri libri e l' immagine d'una Santa, davanti alla quale sorge un candelabro; sospeso al candelabro è un vaso di bronzo, che il Ruskin credeva un incensiere, ma che è invece un'acquasantiera.

Il letto è adorno di belle sculture dorate, tarsie, stoffe colorite: sulla predella è una corona, ai piedi un cagnolino bianco accanto a delle pantofole azzurre. La Santa è coricata supina, ha dei capelli disposti con molta grazia in due trecce, che le formano una duplice corona. Dal suo volto pallido emana una pace innocente: la guancia è appoggiata sulla mano destra, come se la vergine continuasse a meditare anche dormendo. Dalla porta entra l'angelo, un angelo così piccolo che arriverebbe appena al mento della principessa. Ha delle maniche e una camicia a sboffi secondo la moda veneziana; in una mano porta una palma e nell'altra una banderuola.

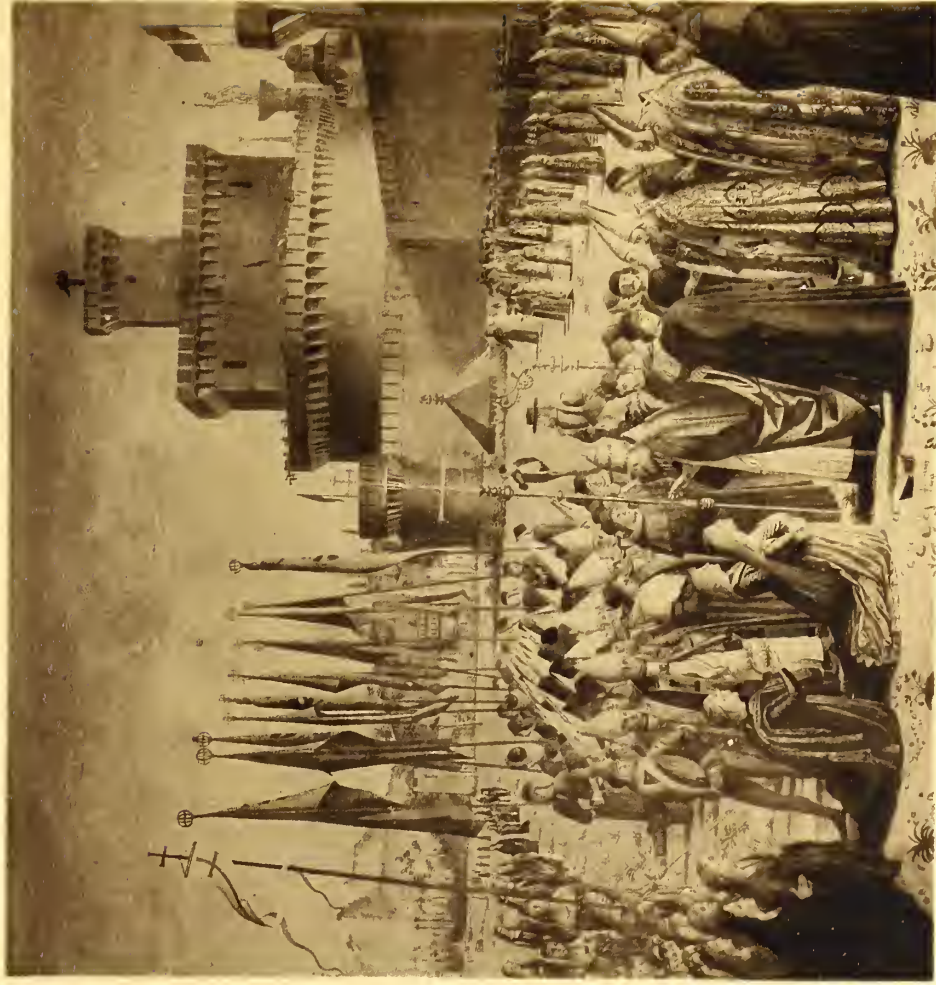
[1]) Accademia di Venezia, n.° 578. Tela a. m. 2,75. l. m. 2,66. Firmato: *Vict. Carp. F. 1495.* Dimensioni primitive a. m. 2,95. l. m. 2,80.

[2]) Tomo I, pag. 395.

Il Ruskin non s'accorse che su uno dei fiocchi del guanciale su cui riposa la testa della Santa è scritta la parola *infantia*. L'altro fiocco, su cui era certamente scritta un'altra parola, fu tagliato nel 1810, quando i quadri subirono una nuova diminuzione prima d'essere esposti nell'Accademia. Questo quadro infatti non soltanto fu abbreviato come gli altri nel 1647 di parecchi centimetri della parte superiore, ma subì nel 1810 una doppia mutilazione per la quale perse a destra una parte del letto, e a sinistra lo stipite della porta.

Vittore Carpaccio: Disegno per il *Sogno di Sant'Orsola*, nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

La collezione dei disegni degli Uffizi possiede uno schizzo del Carpaccio per questo poetico quadro, con qualche variante di poca importanza.

Anche qui il pittore ha seguito la leggenda, secondo la quale Sant'Orsola giunta a Colonia avrebbe visto in sogno un angelo, che le avrebbe ordinato di recarsi a Roma. Questa spiegazione del sogno della Santa era evidente quando i due quadri formavano un dittico; ma divisi da un pilastro e trasposti come sono ora sembra che rappresentino due scene distinte, delle quali è difficile scorgere la relazione. Perciò il Ridolfi potè invertirne l'ordine e considerare il sogno di Sant'Orsola come l'annunzio del martirio. Per noi invece, d'accordo con la leggenda, il Sogno è il comando del viaggio a Roma, che vediamo difatti compiersi nel quadro seguente.

Vittore Carpaccio: V. Il sogno di Sant' Orsola.

VI. L'arrivo a Roma.

(Venezia - *Galleria dell' Accademia*).

La scena, che in questo quadro rappresenta Castel Sant'Angelo [1]), si unisce in tal modo alla decorazione del quarto quadro *La partenza dei fidanzati,* da farci sicuri che la disposizione originale dei dipinti del Carpaccio doveva essere quale noi l'abbiamo ricostituita. Nella *Partenza dei fidanzati,* il fondo è una serie di torri, che gradatamente vanno a terminare alla gran torre di Castel Sant'Angelo.

Questo castello era stato da poco tempo restaurato radicalmente per cura del pontefice Alessandro VI; e in memoria di questo restauro era stata coniata nel 1495 una medaglia con l'effigie del papa da un lato, e dall'altro una veduta del Castello quale era stato ridotto pel rifacimento. In questa medaglia l'antica tomba di Adriano imperatore è sormontata da un angelo; e noi, per rendere la copia conforme all'originale, abbiamo rimesso sull'alto della torre, nel nostro quadro, la figura dell'angelo, che certo non ci mancava prima della mutilazione del 1647 [2]). Non è possibile supporre che il Carpaccio abbia ritratto Castel Sant'Angelo senza l'angelo.

Medaglia coniata in memoria dei restauri del Castel Sant' Angelo a Roma.

Tutta la scena dell'arrivo a Roma è ispirata dalla solennità veneziana, che accompagnava l'arrivo del doge: il cerimoniale è lo stesso. Vediamo davanti a noi i dodici *Comandadori,* col manto azzurro, coi loro stendardi, circondati da suonatori di pifferi e d'altri strumenti. Alle lunghe trombe che erano in uso sotto il doge Foscari, così lunghe che dovevano essere sostenute da fanciulli, il Carpaccio ha già sostituito le nuove trombe più corte.

Il papa è al riparo d'un baldacchino d'onore, simile a quello che il pontefice Alessandro III aveva concesso al doge Ziani; se non che, mentre il baldacchino dei dogi era sormontato da una imagine dell'Annunziata, quello papale dipinto dal Carpaccio porta alla sua sommità un pellicano. Innumerevoli vescovi e prelati, tutti mitrati, accompagnano il papa; e gli stanno

[1]) Accademia di Venezia, n.º 577. Tela, a. m. 2,78. l. m. 3,07: firmato: *Victoris Carpatio Veneti Opus.* Dimensioni primitive, a. m. 2,95. l. m. 3,07.

[2]) Da questo semplice cenno, dove altro non si dice che il papa fece coniare una medaglia e che il Carpaccio dovendo ritrarre Castel Sant'Angelo, deve avervi messo ragionevolmente sulla cima l'angelo tradizionale, il prof. Landedeo Testi trae argomento per mostrare in molte pagine la sua veramente profonda e incontestata erudizione. Fra molte cose e molte notizie, tra le quali è anche notato che nel 1497 un fulmine infranse l'Angelo del Castello, il prof. Testi viene alla conclusione che il Carpaccio deve aver copiato dal vero o dai disegni di Giuliano da San Gallo il Castello e che il dipinto del Carpaccio fu eseguito prima dei restauri e non deve perciò esservi l'Angelo ch'era stato tolto. Ripetiamo per la terza volta che non ci sembra probabile che il Carpaccio abbia dipinto il Castel Sant'Angelo senza l'Angelo, che soltanto per qualche tempo mancò. Il Carpaccio ha tolto da disegni le linee generali, ma vi introdusse elementi di fantasia, come la colonna che ha alla sommità un imperatore romano e che certamente sul Castello non ci fu mai. I cavalli del pronao di San Marco stettero a Parigi dal 1787 al 1815, ma se in quegli anni un pittore avesse rappresentata una scena dell'antica Repubblica sulla piazza di San Marco, non crediamo avrebbe dimenticato i quattro cavalli sulla facciata della Basilica.

inginocchiati dinanzi i due fidanzati, senza la corona sul capo. Seguono altre vergini inginocchiate anch'esse, e più lontano altre ancora, una delle quali porta una bandiera bianca. Notiamo fin d'ora che, a cominciare dalla scena del martirio, bandiere e stendardi sono invece tinti in rosso.

Seguendo la sua abitudine di unire la poesia della leggenda con i ricordi de'costumi veneziani e della vita del tempo, il Carpaccio deve averci dato anche qui dei ritratti di contemporanei; sicchè da questo quadro noi possiamo aspettarci preziose notizie sulla colonia veneziana a Roma.

Pintoricchio: Ritratto di Alessandro VI (Borgia) — Affresco al Vaticano.

Nella figura del papa è facile riconoscere Alessandro VI Borgia; e basta, per esserne convinti, paragonarla col ritratto d' Alessandro dipinto al Vaticano dal Pintoricchio; benchè i tratti marcati e sensuali di quel viso, riprodotti con evidenza dal pittore umbro, siano stati dal Carpaccio attenuati e quasi dissimulati sotto una specie di freddezza ascetica. Ma il suo ritratto ha rassomiglianza anche maggiore con l'imagine d'Alessandro, impressa sulla medaglia commemorativa del 1495. Nè lascieremo di ricordare, avendo attinenza col nostro tema, che fu appunto Alessandro VI il pontefice che nel 1502 mandò un breve ai frati di San Giovanni e Paolo, permettendo che aprissero un processo contro la Scuola di Sant'Orsola.

Vediamo ora chi fossero i Veneziani che si trovavano allora alla corte del Borgia e che il Carpaccio ha probabilmente ritratti nel suo quadro. Ci

aiuteranno in questa ricerca i documenti lasciatici da due cardinali veneziani, Pietro Bembo e Angelo Maria Quirini, i *Diarî* del Sanudo e gli *Annali* del Malipiero. Il più vecchio dei cardinali veneziani del tempo era Giovanni Michiel, sul quale troveremo notizie preziose nell'opera del Quirini *Tiara et purpurea Veneta*. Questo Michiel, carico d'onori d'ogni maniera e ricco di beni di famiglia, doveva più tardi soggiacere alla gelosia e all'invidia di Cesare Borgia, che, chiusolo in Castel Sant'Angelo, ve lo fece avvelenare il 10 aprile 1503. Un altro cardinale veneziano, Ermolao Barbaro, era stato mandato a Roma come ambasciatore di Venezia, presso il Papa Innocenzo VIII, che lo nominò Patriarca d'Aquileia. Il Barbaro accettò questa nomina, benchè le leggi della Repubblica proibissero agli ambasciatori di ricevere titoli o doni dai governi stranieri. La Repubblica si sdegnò che le sue leggi fossero così violate, e il Consiglio dei Dieci scrisse al Barbaro che, o egli rinunziava subito al Patriarcato, o suo padre sarebbe escluso da ogni magistratura e gli sarebbero confiscati tutti i beni. A questo colpo inatteso il padre del cardinale morì di dolore; e non molto tempo dopo lo seguì il cardinale stesso, che si spense a Roma nel 1504, dopo aver pubblicato i suoi *Commentarî di Plinio*. Sarebbe dunque inutile cercare il Michiel e il Barbaro tra i cardinali che circondano il papa nel quadro del Carpaccio. Il cardinale che vediamo dirimpetto al pontefice può essere invece Domenico Grimani: il suo tipo molto caratteristico, corrisponde alle medaglie che ce ne hanno tramandato l'effigie. Egli era stato creato cardinale assai presto nello stesso Conclave che Cesare Borgia, e non senza sospetto di corruzione, se vogliam credere al Malipiero che nei suoi *Annali* ci fa sapere ingenuamente che il cappello cardinalizio gli costò 2500 ducati.

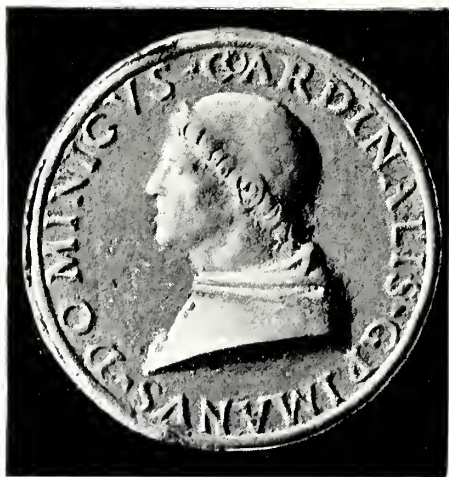
Il papa Alessandro VI.
Particolare del 6° quadro del Carpaccio.

Il papa Alessandro VI (Medaglia del 1495).

Il 5 settembre 1497, la Repubblica lo nominò Patriarca d'Aquileia, e il 12 settembre questa nomina fu confermata dal Papa, che se ne mostrò felicissimo; e non meno felice, secondo il Sanudo, ne fu il duca Valentino, che si gettò pubblicamente ai piedi di Alessandro VI per ringraziarlo dell'onore che avea fatto al cardinale veneziano. Insomma, il Grimani fu entusiasticamente festeggiato; e quando uscì dal Vaticano, accompagnato dall'ambasciatore Michiel, era seguito da tutta la corte papale, da cardinali e da prelati.

Il Cardinale Domenico Grimani.
Particolare del 6º quadro del Carpaccio.

Tra il seguito del papa, nel nostro quadro, si nota una figura di laico, dal viso astuto, vestito pomposamente di una tunica di drappo d'oro e di un ampio mantello, che si indossava soltanto nelle occasioni solenni. È lecito supporre che sia l'ambasciatore di Venezia presso la Santa Sede.

V. Gambello: Il cardinale Domenico Grimani.

V. Gambello: Il cardinale Domenico Grimani più vecchio.

Quando, nel 1492, Alessandro VI fu inalzato al trono pontificio, la Repubblica di Venezia inviò a Roma, per le congratulazioni d'uso, Paolo Barbo, Cristoforo Duodo, Marino Leoni e Sebastiano Badoer: quest'ultimo aveva l'incarico di pronunziare l'orazione davanti al Papa. Ma quando Domenico Grimani fu creato Patriarca d'Aquileia, ambasciatore ordinario della Repub-

blica in Roma era Nicolò Michiel; e poichè nel suo quadro il Carpaccio ci mostra di fronte il cardinale Grimani e l'ambasciator di Venezia, possiamo ritenere che nell'ambasciatore egli abbia voluto ritrarre Nicolò Michiel.

Certo è che il Grimani e il Michiel si trovarono di fronte l'un l'altro non solamente nel quadro del Carpaccio, ma altresì nella vita reale. Avendo assaliti in battaglia i Turchi senza permesso ed essendo stato sconfitto, il padre del cardinal Grimani, Antonio Grimani, fu spogliato della sua qualità di governatore ed esiliato. E chi più s'adoperò a far condannare il vecchio Grimani fu appunto, al suo ritorno da Roma, Nicolò Michiel che, in ricompensa, fu nominato Procuratore di San Marco. Il cardinale Grimani lasciò Roma in gran fretta, e corse a Venezia per implorare la grazia del padre, ma invano. Soltanto più tardi Antonio Grimani potè ottenere la grazia e la riabilitazione.

L'ambasciatore Nicolò Michiel.
Particolare del 6° quadro del Carpaccio.

Nel quadro del Carpaccio l'ambasciatore Michiel si volta, con un'aria furbesca ed accennando con un gesto della mano al corteggio papale, verso una modesta figura di prelato, con l'abito paonazzo di Monsignore, che sta nel primo piano del quadro, in un angolo. Senza dubbio anch'egli è un veneziano; ma chi è precisamente?

Tra i prelati veneziani che si trovavano in quel tempo a Roma, il più importante per la posizione e per l'ingegno era, secondo ci attestano i contemporanei, Francesco Arzentin. Nato a Venezia da un padre tedesco e da madre veneziana, aveva mostrato fin dalla giovinezza un'intelligenza così pronta ed acuta, che il senatore Giovanni Mocenigo, prima di divenir doge nel 1475, l'aveva voluto presso di sè come segretario. Più tardi l'Arzentin, che era entrato nella carriera ecclesiastica, ottenne il vescovado di Concordia e si recò a Roma, dove presto fu accolto tra gli amici del cardinale Giovanni dei Medici che, insieme col cardinale Giuliano della Rovere, era a capo di un partito spietatamente avverso al papa Alessandro VI.

L'*Italia Sacra* dell'Ughelli ci descrive anche lo stemma dell'Arzentin: una semplice striscia in campo vuoto. Nel manoscritto *dei Cimieri*, al Museo Civico di Venezia [1]), il campo è azzurro e la striscia rossa, disposizione con-

[1]) Cod. Cicogna MMDCLXXIII — 3627.

traria alle regole araldiche, le quali non ammettono colore su colore; di modo che la striscia doveva essere d'oro o di argento. Secondo lo stesso manoscritto, la striscia traversa un albero (una quercia), aggiunto allo stemma Arzentin dal cardinale Giuliano della Rovere, come testimonianza della sua benevolenza verso il partigiano fedele. La quercia e la striscia si ritrovano infatti sulla bella tomba dell'Arzentin, nella cattedrale di Concordia. Ma come spiegare che lo stemma Arzentin si trova ripetuto sulle dodici bandiere pontificie nel quadro del Carpaccio? Se pur l'ipotesi abbia a sembrar troppo arrischiata, ci sembra di poter rispondere che il Carpaccio ha voluto così esprimere un augurio felice per l'Arzentin, poichè ogni veneziano sarebbe stato felice di vedere inalzato questo loro concittadino al pontificato, in luogo di papa Borgia, poco amato e stimato anche meno. Sventuratamente le speranze dei veneziani andarono deluse, perchè l'Arzentin morì poco dopo, appena nominato cardinale.

Francesco Arzentin.
Particolare del 6º quadro del Carpaccio.

Seguiamo ora in compagnia del nostro pittore il racconto della soave leggenda. La Santa è ripartita da Roma col fidanzato, che era stato battezzato dal papa, come tutti gli uomini del suo seguito. Il papa stesso, avvertito in sogno, ha accompagnato la Santa a Colonia; e il settimo quadro [1]) ci rappresenta questo secondo arrivo nella città renana assediata dagli Unni.

Lo stemma di Francesco Arzentin arcivescovo di Concordia.

Nel piccolo quadro di Hans Memling dello stesso soggetto vediamo una rappresentazione esatta di Colonia con le sue torri, tratta evidentemente dal vero. Il Carpaccio invece, che non era stato mai in Germania, ci ha dipinto una Colonia di fantasia, traendone anche questa volta i motivi, per quanto pare, dal libro dei Breydenbach. Infatti quel lungo seguito di mura interrotte di tanto in tanto da torri si vedeva spessissimo intorno alle città marittime greche d'altri tempi. In fondo al quadro sorge un ponte d'approdo ad arcate, sul genere di quelli

[1]) Accademia di Venezia, n.º 579. Tela a. m. 2,77. l. m. 2,55. Firmato: *Op. Victoris Carpatio* MCCCCLXXXX. M. Septembris. Dimensioni primitive; a. m. 2,95. l. m. 2,63.

Vittore Carpaccio: VII. L'arrivo a Colonia assediata dagli Unni.

(Venezia - *Galleria dell'Accademia*).

che servivano un tempo allo sbarco e sono oggi fuor d' uso. Due grandi vascelli si cullano sulle acque. Il primo, largo di fianchi, ci fa vedere la prua, i cordami, le vele piegate, e vi scorgiamo a bordo il papa, i vescovi e le vergini, impazienti di scendere nella scialuppa dove li aspetta un piccolo rematore. L'altro è più in là, e ne vediamo la poppa riccamente adorna di bandiere, e di quella forma artistica e pittoresca che distingueva le galere veneziane da quelle di tutte le altre potenze marittime d'allora.

Nell'angolo del quadro, sotto un albero, sta un gruppo di guerrieri Unni. Uno d'essi, dalla barba bianca, con una corona in testa, rappresenta senza dubbio il loro re. Presso a lui sta in piedi un giovine dalla folta capigliatura alla veneziana, coperta da un berrettino, e legge una lettera.

Questo settimo quadro è manifestamente il più debole di tutto il ciclo, le figure goffe, disegnate male, attestano l'inesperienza del giovine pittore, che con questa composizione cominciava a illustrare la leggenda di Sant'Orsola. L'albero che domina sul primo piano del quadro non è certo preso dal vero, ma imitato, come già accennammo, da altri alberi simili che sono nelle pitture di Lazzaro Bastiani, e non appaiono studiati sul vero, ma piuttosto ricordano quelli di certi bassorilievi antichi.

Anche questo quadro fu mutilato ai due lati e nella parte superiore. Su un piccolo cartello leggiamo il nome e la data: *Op. Victoris Carpatio, MCCCCLXXXX, M. Septembris.*

Come sappiamo dalla già citata *Mariegola,* i membri della Scuola cominciarono nel 1488 a raccogliere i fondi per i *telleri* che dovevano ornare la Scuola stessa. Il quadro dell'*Arrivo a Colonia* è dunque il primo del ciclo, ed è anche il primo quadro datato che noi conosciamo del Carpaccio. Ma come si spiega che il pittore abbia avuto l' idea di dar principio all'opera sua da questa piccola tela, rappresentante una delle ultime scene della leggenda? Intanto, la piccolezza stessa delle dimensioni ci permette di supporre che il pittore abbia quasi voluto provare le sue forze in una composizione di secondaria importanza; ma noi crediamo anche d'essere in grado di spiegare, con una ipotesi probabile, perchè il Carpaccio scegliesse, per cominciare, una delle ultime scene della leggenda. Il manoscritto genealogico Barbaro, ci fa conoscere un particolare riguardante lo stato primitivo della cappella di Sant'Orsola, prima che vi fossero collocate le pitture del Carpaccio. Lungo le mura di essa erano le tombe della famiglia Loredan; e soltanto nel 1492 la tomba di Marco Loredan fu tolta via, per essere sostituita dalle tele del nostro pittore. Possiamo dunque supporre che su uno dei muri si trovasse un piccolo spazio libero dalle tombe: e che il Carpaccio, stabilito già il piano del suo ciclo, cominciasse ad eseguirlo da quella scena che nella disposizione definitiva doveva occupar questo spazio.

Eccoci ora all'ultimo quadro [1]), diviso in due parti diseguali da una bella colonna dipinta.

Nella parte più lunga è rappresentato il martirio di Sant'Orsola, del papa, e delle vergini, vittime della crudeltà degli Unni. Alle vergini il Car-

Il figlio del Re degli Unni. Particolare del quadro: *Il martirio di Sant'Orsola.*

paccio ha mescolato cardinali e vescovi, il cui nome si trova ricordato nella *Leggenda dorata* del Da Voragine; il Cardinal Vincenzo, Maurizio vescovo di Modena, Follan vescovo di Lucca, Sulpizio vescovo di Ravenna, etc.

Tutta la scena è d'una commovente ingenuità. Il furor della strage non turba l'armonia e l'eleganza dei gesti. Tutte le vergini si lasciano uccidere

[1]) Accademia di Venezia n.º 580. Tela, a. m. 2,75. l. m. 5,62. Firmata: *Victoris Carpatio Opus.* MCCCCLXXXXIII.

con molta grazia, e gli stessi carnefici martoriano con movimenti pieni di gentilezza. Il dolce carattere del mite artista non poteva rendere passioni così violente in una scena tutta orrore.

In mezzo al quadro vediamo la Santa in ginocchio; un po' più in là si drizza, sola, la bella figura d'un cavaliere che, con la testa leggermente inclinata e gli occhi languidi, lascia cadere la sua spada come assalito e vinto da una improvvisa e profonda commozione. È quasi un breve episodio d'amore, che anche il Memling rappresentò con infinita delicatezza e soavità.

Il figlio del Re degli Unni.
Particolare dell' 8° quadro del Carpaccio.

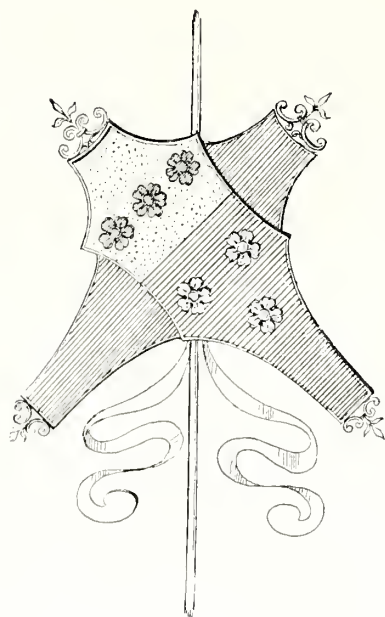
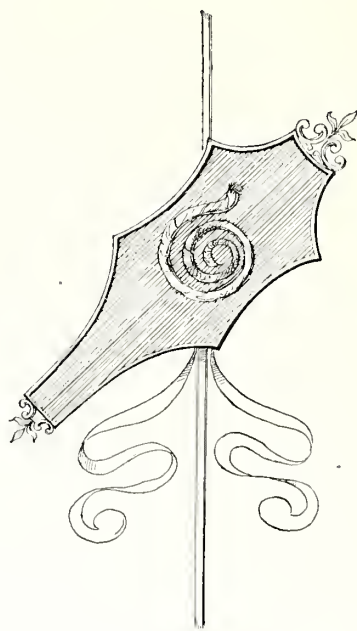
Infatti sappiamo dalla leggenda che il giovine Giuliano, figliuolo del re degli Unni, colpito a un tratto dalla pura bellezza della Santa vergine, le offrì di salvarla dalla morte a patto che consentisse a diventare sua sposa.

Crediamo d' avere, nel corso di questo nostro studio, dimostrato a sufficienza che non mancano, anzi abbondano, nei quadri del Carpaccio ritratti di contemporanei. Perciò ci si presenta qui spontanea la domanda: Chi sarà stato il modello del bel giovine che in mezzo al quadro volge con tanta commozione uno sguardo quasi d' innamorato sulla vergine già vicina al martirio? Il suo viso per l'espressione di ideale tristezza onde è suffuso rassomiglia a un ritratto *d'ignoto* che si conserva nella Galleria degli Uffizi a Firenze. Confidiamo d'essere

Scuola veneziana: Ritratto d'uno sconosciuto (Galleria degli Uffizi, Firenze).

scusati dal lettore se arrischiamo qui un'ipotesi, che potrà almeno dirsi poetica, come il soggetto a cui si riferisce.

Noi non conosciamo alcun ritratto del Carpaccio; ma non possiamo dubitare che anch'egli, seguendo l'uso di tutti i pittori del tempo, abbia riprodotto in qualche suo quadro la sua effigie. Come non sentirsi tentati ad immaginare che nel giovine principe, innamorato d'Orsola, il pittore abbia effigiato sè stesso? Il gruppo dove si trova questa figura è il più espressivo e significativo di tutto il ciclo, come l'epilogo della tragedia; non sarebbe naturale che il pittore lo avesse scelto per collocarvi il suo ritratto?

Più in là di questo gruppo, nella scena del martirio, s'avanzano altri armati, alla testa dei quali cavalca il vecchio re degli Unni. Sopra a lui si

Lo Stemma dei Loredan. Lo Stemma dei Caotorta.

dispiega uno stendardo rosso e bianco con sei corone, che secondo gli antichi scrittori era lo stendardo dei Goti e non, come a torto s'è creduto, lo stendardo di Colonia, benchè simile in parte. Dovendo dipingere quello degli Unni, e non trovandone la descrizione, il Carpaccio avrà scelto, in mancanza di meglio, lo stendardo d'un'altra tribù di barbari.

La parte più piccola del dittico, separata dalla precedente da una colonna, ci fa assistere ai funerali di Sant'Orsola.

La martire riposa distesa su un feretro dorato, portato da quattro vescovi. Si eleva al di sopra, ma sostenuto da quattro giovani, un magnifico baldacchino, ricco di ornamenti finissimi e per noi tanto più importante perchè ci offre un saggio d'un'arte d'altri tempi, della quale poche traccie son

Vittore Carpaccio: VIII. Il martirio di Sant' Orsola e de' suoi compagni.

(Venezia - *Galleria dell' Accademia*).

giunte sino a noi; vogliamo dire, della pittura in colori trasparenti su seta dorata [1]).

I personaggi in costume di patrizi veneziani, che seguono il corteo funebre, sono anch'essi dei ritratti, e raffigurano altri membri della famiglia

Donna Eugenia Caotorta, prima moglie di Nicolò Loredan, Angelo Loredan ed i fratelli dei SS. Giovanni e Paolo. Particolare dell'8º quadro del Carpaccio.

Loredan. Ed è lo stemma dei Loredan quello che vediamo dipinto, sulla svelta colonna che divide in due il quadro. Il campo azzurro dello scudo dei Loredan è diventato oggi nel quadro una macchia verdastra; ma questo è senza dubbio un effetto del tempo, perchè gli antichi pittori usavano sempre molta diligenza nel riprodurre i colori araldici degli stemmi. E questo particolare può anche farci intendere che cosa dovevano essere questi quadri

[1]) I documenti degli archivi veneziani ricordano spesso quest'arte, e ci parlano specialmente di certi artisti fiorentini che in essa eccellevano, dipingendo cortine, coperte, le tele che si sospendevano alle trombe, gli stendardi, etc.

del Carpaccio quando furon dipinti, e come i colori dovevano essere vivi, ridenti, armoniosi! Oggi pur troppo abbiamo davanti agli occhi opere appannate e guastate dal tempo, e forse anche più da restauri profanatori.

Angelo Loredan.
Particolare dell' 8° quadro del Carpaccio.

Sul piedistallo della colonna vediamo due scudi intrecciati, uno in campo rosso, l'altro di sopra con l'arma dei Loredan; e sono senza dubbio gli stemmi uniti di due sposi. Ora, il manoscritto del Barbaro, *Libro delle nozze patrizie,* ci dice che v'era in quel tempo una sola patrizia maritata a un Loredan che avesse lo stemma in campo rosso e un segno araldico tanto piccolo da restar coperto del tutto dallo scudo di sopra; e questa patrizia era una Caotorta. Possiamo dunque conchiudere che la dama inginocchiata presso l'angolo del quadro, con le mani giunte tra le quali è un rosario, riproduce le sembianze d'Eugenia Caotorta, ricchissima e ultima discendente d'un ramo di questa famiglia, che aveva sposato Nicolò Loredan.

Giovanni Bellini: Ritratto di Teodoro da Urbino frate dei SS. Giovanni e Paolo, Venezia.

Ma perchè il pittore l'ha rappresentata fuori del gruppo che accompagnando i resti della Martire sale i gradini del tempio? La ragione è che Eugenia Loredan era già morta nel 1493, quando il quadro fu dipinto; ed è noto che i pittori solevano rappresentare le persone morte separate dai vivi. Sappiamo anche che molti patrizi solevano nel testamento domandare d'esser vestiti dopo morte dell'umile abito d'un ordine

religioso. Ecco perchè la discendente dei Caotorta, moglie d'un Loredan, che vivendo dovè essere circondata di lusso e di ricchezza, è stata rappresentata dal Carpaccio sotto le vesti d'una *pinzochera*.

Cristina, Agnesina e Maddalena Loredan.
Particolare del quadro d'altare del Carpaccio.

Il patrizio che è presso alla colonna, coperto da un manto con risvolto di pelliccia, tenendo un cero nella destra e guardando lo spettatore, è indubbiamente quell' Angelo Loredan, rimasto celibe, di cui parla con speciale affetto Eugenia Caotorta nel suo testamento, esprimendo la speranza che *egli sarà come un secondo padre pei suoi figli*. Angelo Loredan fu stretto amico dei frati di San Giovanni e Paolo, che ereditarono una parte dei suoi beni. Perciò si spiega che il Carpaccio l'abbia rappresentato vicino a un gruppo di monaci domenicani, che devono essere altrettanti ritratti. Forse uno di essi è il famoso frate Francesco Colonna, ma non è possibile determinar quale. Noi conosciamo il ritratto di uno solo dei frati di San Giovanni e Paolo, di mano di Giovanni Bellini, ed è il ritratto, sotto le sembianze di San Domenico, di fra Teodoro d'Urbino, che era decano dei frati, non ammesso al grado di maestro in teologia.

Vittore Carpaccio: Disegno per il quadro d'altare.
Collezione Gathorne-Hardy, Londra.

Finalmente, coronando la mirabile serie di queste pitture, sorgeva su l'altar maggiore la grandiosa *pala* [1]) rappresentante la glorificazione di Sant' Orsola.

[1]) Accademia di Venezia, n.° 576. Tela, a. m. 4,79. l. m. 3,39. Firmata: *Opus. Victoris Carpatio*, MCCCCXXXXI. Dimensioni primitive: a. m. 4,98. l. m. 3,39.

Vittore Carpaccio: Disegno per il quadro d'altare.
Collezione Gathorne-Hardy, Londra.

Nell'antica cappella la *pala* copriva quasi tutta la parete di fondo; e le pareti laterali terminavano ai capitelli dei pilastri. L'architettura dipinta del quadro rappresenta un piccolo tempio, ed è quasi la continuazione della semplice navata della Scuola. Nel centro s'eleva un mazzo di palme, terminate da teste di cherubini. La Santa martire sembra levarsi su da queste palme, mentre dal cielo scende Dio padre per benedirla. A destra e a sinistra stanno inginocchiate le altre vergini, tutte vestite di broccato, di drappo d'oro e di drappo verde, nei suntuosi costumi di patrizie veneziane. Si distingue tra loro il viso virile del giovine principe Hereo, il fidanzato d'Orsola.

Sul primo piano, a sinistra di chi guarda, attira l'attenzione un delizioso gruppo di tre giovani donne. I disegni originali dei quali il Carpaccio s'è servito per dipingere queste tre belle figure sono a Londra, nella colle-

I ritratti dei proposti alla Scuola di Sant'Orsola (Particolare del quadro d'altare del Carpaccio).

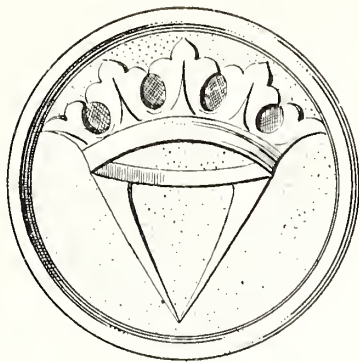
Vittore Carpaccio: IX. La glorificazione di Sant'Orsola. Quadro d'altare.

(Venezia - *Galleria dell'Accademia*).

zione Gathorne-Hardy. Un po' idealizzato, ritroviamo lo stesso modello nelle tre sante della famosa *pala* di San Giobbe.

Dobbiamo anche qui riconoscere dei ritratti? Per noi non v'è dubbio che queste tre giovani donne sono i ritratti delle tre sorelle di Pietro Loredan, Cristina, Agnesina e Maddalena, le quali pure furono amiche e benefattrici della Scuola.

Finalmente, in questa medesima *pala* in dietro a sinistra del riguardante, il Carpaccio ha dipinto tre teste virili accanto a quella del Pontefice in mezzo al gruppo delle vergini inginocchiate. Il Carpaccio può aver voluto rappresentare in quelle i tre preposti alla Scuola, che più s'erano adoperati per le pitture che dovevano adornarla.

Noi dunque amiamo vedervi i ritratti del *gastaldo* Ser Antonio di Filippo, del *vicario* Ser Bartolomeo Maieter e dello *scrivano* Ser Francesco Franchin. Ma di ipotesi parrà al lettore che ne abbiamo fatte fin troppe!

Insegna della Scuola di Sant' Orsola.

Capitolo VI.

La Scuola degli Schiavoni di San Giorgio e Trifone. — I Quadri del Carpaccio nella Scuola antica.

La storia di quella forte razza di soldati e di marinai, che diede il nome di Dalmazia a quella lunga costa dell'Adriatico, chiusa dai confini della Croazia, della Bosnia e della Albania, s'intreccia con la storia della Repubblica Veneta.

La Dalmazia, soggiogata dai Romani, invasa, dopo la caduta dell'Impero, dagli Eruli e dagli Ostrogoti, riunita all'impero d'occidente sotto Giustiniano, dominata dai Greci e poi dai Franchi, ebbe guerre lunghe e fierissime con la giovane Repubblica, che sulle lagune della Venezia sorgeva prima tra le libere terre d'Italia.

Sui Dalmati, che scorrevano il mare pirateggiando e sconfiggendo qualche volta le armate della Repubblica, ottenne vittoria il doge Pietro Orseolo II (1000), che s'intitolò duca di Dalmazia, la quale però non fu compiutamente e sicuramente assoggettata al dominio veneto se non nel 1409, quando da Ladislao re di Napoli fu ceduta a Venezia, che v'instaurò un governo mite e benefico, non avendo in mira di dominare superbamente, ma di crearsi sudditi affezionati e volonterosi. Appunto a tali memorie di buon governo noi dobbiamo l'affetto quasi filiale a Venezia, che sopravvive ancora sulle opposte rive dell'Adriatico.

I Dalmati o Schiavoni furono sempre accolti come fratelli dai Veneziani, che ad essi intitolarono la passeggiata principale della loro città. E furono chiamati i fidi Dalmati a difendere la metropoli, quando nel 1797 la rovina della Repubblica era prossima; e soltanto alla pusillanimità dei patrizî si deve se quei sudditi valorosi non poterono spargere il loro sangue in difesa dell'amata Venezia. Non quindi per consuetudine di obbedienza servile, ma per sincero sentimento di amore, il popolo dalmata salutò con voce

soffocata dalle lagrime la fine di San Marco, il cui gonfalone ebbe dagli abitanti di Perasto tanto tributo di onore e di compianto, quanto nessun'altra insegna di governo defunto si è finora meritata mai.

Alla metà del secolo XV, alcuni uomini della nazione dalmata o schiavona, non solamente per tenere uniti i loro connazionali, residenti alle lagune, ma anche coll' intento di soccorrere i poveri marinai dalmati, nei bisogni delle malattie e della vecchiaia, e dopo morti di trasportarli con religioso decoro alla sepoltura, deliberarono di istituire una caritatevole confraternita, sotto il patronato dei santi martiri Giorgio e Trifone.

La Scuola fu riconosciuta dal Consiglio dei Dieci il 19 maggio 1451 [1]), e la Mariegola (cap. III), che ancora si conserva [2]), ne riferisce con queste parole il decreto:

« Intesa la devota, et umile supplicatione di alcuni *Marinari Schiavoni* « *habitatori de questa benedetta Città di Venetia*, li quali per pietade mossi « cognossando et vedendo infinite novitade de homeni della sua Nation... « percossi ad mortem, overo debilitadi, li quali da necessità e fame periscono, non habbiando sovension, ne sussidio de alcuna persona di questo « mondo perchè essi *sono forestieri*.... fu supplicado per li detti Schiavoni « poder levar in Venetia una fraternitade, overo Scuola secondo la condition « dell'altre Scuole picciole in honore de Misser San Zorzi, et Misser San « Trifon nella Chiesa de *Misser San Zuane del Tempio*.... mediante la qual « li detti supplicanti possano recever, et haver elemosine per sovenimento « di questi tali suoi fradelli, et ancora li detti fradelli poder andar a ricever « per sepelir li detti Fratelli morti per l'Amor de Dio, et poter mettere li « detti Corpi nelle Arche della detta Scuola ».

La chiesa di San Giovanni del Tempio, con il convento e il vasto giardino, era appartenuta ai Templari fino al 1312, nel quale anno, abolito quest'ordine, passava ai cavalieri Gerosolimitani, chiamati poi di Rodi e finalmente di Malta.

I Dalmati, il 23 maggio 1451, oltre a quattro arche sepolcrali, poterono avere nella chiesa stessa dalla pietà di Lorenzo Marcello, priore dell'Ordine Gerosolimitano, *l'Arca et luogo che è sotto il campanile, per fondare, drizzare et fabbricare un Altare,* onde assistere agli uffici divini; e per le loro adunanze ottennero una vicina casetta a due piani, fino allora adoperata dai Gerosolimitani come ospedale intitolato a Santa Caterina.

In compenso di tutto ciò, i Dalmati dovevano corrispondere una rendita annua di quattro zecchini, due pani e una libbra di cera da presentare al Priore dell'Ordine nelle feste di San Giorgio [3]).

1) Archivio di Stato, *Misti*, reg. XIV, C. 47, t.°

2) Ibid. Provveditori di Comun. Reg. P. Sestiere di Castello T. I. C. 579.

3) Corner Fl., *Eccl. Ven.*, Venetiis, Pasquali, 1749.

Per un secolo intero, nell'umile casetta si svolse la modesta, operosa vita della Confraternita, di cui, al solito, troviamo un'eco ancor viva nei capitoli della Mariegola, che incomincia invocando la protezione di San Giorgio, il guerriero martire di Diocleziano, e di San Trifone, il santo giovinetto, protettore della città di Cattaro.

Non è fatto cenno del gran santo nazionale Girolamo, che nacque nel 346 a Stridonia in Dalmazia, e dopo aver viaggiato in Italia, nella Gallia e nell'Asia, e dopo aver operato numerose conversioni e scritte tante opere poderose, chiuse la vita in un convento di Betlemme nel 420. Il suo culto a Venezia era privilegio di altre chiese e scuole; pure i Dalmati pensarono anche, come vedremo, a consacrar la devozione per il loro Santo con l'arte immortale del Carpaccio.

Le consuetudini dei confratelli dalmati non erano diverse da quelle delle altre Scuole. Ogni anno, nell'ultima domenica di giugno si congregavano a capitolo generale; il sabato precedente a questa domenica assistevano agli uffici solenni nella *chiesa de missier San Zuane del Tempio;* facevano molte opere di carità, professavano in ogni loro atto e parola una profonda, amorosa devozione all'*alma Città de Venetia e a Missier lo doxe;* accettavano confratelli d'ogni nazione, all'infuori della Albanese, ma volevano che la Banca o Presidenza fosse *in ogni tempo Slava.*

A queste norme d'indole generale s'avvicendano particolari intimi e curiosi.

Per esempio, il 3 ottobre 1459, si proibisce di presentare ad alcune persone *sì religiose come secolare, alcun arnexe, cere, dopieri, paramenti, tende, tapedi, razzi, candelieri,* fatta eccezione per le processioni ordinate dalla *Nostra Serenissima Signoria, a cui piovano sempre dal Cielo le celesti beneditioni; e sia riverita dagli stranieri, temuta dai nemici, paventata da ribelli.*

Troviamo poi un più curioso divieto, pel quale nelle feste solenni di San Giorgio e di San Trifone non si poteva *far fuogo, ne cuzinar, ne far pasto qui alla Nostra Casa sotto pena d'esser cazzadi in perpetuo da questa nostra Scuola.*

E non meno ci interessano le controversie con i cavalieri Gerosolimitani, incominciate nel 1503.

Pretendevano i cavalieri che nella loro chiesa, il giorno della festa di San Giovanni, gli Schiavoni non tenessero dinanzi all'altare ad essi concesso, un banco per dispensar pane e candele, *cosa che desconza la chiesa,* nè che in detto giorno si aprisse la Scuola degli Schiavoni. La cosa parve ai Dalmati *contro l'honor de Dio et ancora con grande danno delli poveri della Scuola, perchè non se piglia pane candelle che è elemosina, della quale si substenta li poveri et la Scuola.*

Per ciò ricorsero ai magistrati, i quali dapprima decisero che gli Schiavoni non aprissero la loro Scuola, ma potessero tenere il banco in chiesa nelle feste di San Giovanni; poi, nel 1506, deliberarono invece che la chiesa, in quel giorno solenne, non fosse in alcun modo ingombrata, concedendo ai Dalmati che, pur non aprendo la Scuola, collocassero dinanzi alla loro porta un banco per dispensar il pane e le candele.

La Croce di San Giorgio degli Schiavoni.

La Scuola andava intanto acquistando prosperità, adornandosi di preziosi oggetti, e nel 1502 la Mariegola parla di una reliquia di San Giorgio, appartenuta al Patriarca di Gerusalemme, e da Corone recata a Venezia dal patrizio Paolo Valaresso per regalarla agli Schiavoni. Il dono venerato fu provvisoriamente depositato in chiesa di Sant'Angelo, nella cui parrocchia il Vallaresso dimorava, e la Scuola dalmata, *con assai preti, trombe e piphari*, vi andò processionalmente a prendere la sacra reliquia, che fu poi collocata accanto alla stupenda Croce, che ancora si conserva e si espone nei giorni festivi.

Le buone condizioni economiche mossero presto i confratelli ad ornare la Scuola con quadri rappresentanti la vita dei loro Santi, e se ne diede commissione al Carpaccio, poichè non v'era allora a Venezia un artefice di nazione dal-

mata che potesse compiere un' opera di così gran mole e di tanta importanza [1]).

La Mariegola non ne parla, ma è certo che nel 1502 la Scuola s'ornava del primo quadro del Carpaccio. Ma la Scuola, circa dopo un mezzo secolo, era così guasta e rovinosa, da doversi deliberare ad erigerne una nuova, che con la sua facciata di marmo, fu compiuta nel 1551, come indica l'iscrizione scolpita di fuori:

Collabentem nimia vetustate Aedem Divo Georgio dicatam Collegium Illyriorum Pietate et Animi Magnitudine Insignium Suo Nitori a Fundamentis Restituit MDLI.

Lo spedale di Santa Caterina, antica Scuola degli Schiavoni.
Particolare della Pianta del de Barbaris.

L' oratorio, costruito sul disegno di Giovanni de Zon, proto dei muratori dell' Arsenale [2]), appare all' estremità della fondamenta di Sant' Antonino, col suo elegante prospetto, limitato a sinistra dal rivo, a destra da una piazzuola nella calle dei Furlani. Sulla porta d' ingresso è scolpito un fregio, con due delfini legati per la coda: sopra il fregio, due bassorilievi l'uno sovrapposto all'altro. Del primo, che si trovava sulla facciata dell'antico spedale e rappresenta la Vergine, fra San Giovanni Battista e Santa Caterina, non è conosciuto l'autore. Il bas-

[1]) Non mancarono però, fra i dalmati, ingegni non volgari nell'arte della pittura e abbiamo memorie di Nicolò da Zara, e di non pochi miniatori, fra i quali uno di nome ignoto ma nativo di Cattaro, che ornò con miniature un codice, custodito nella Biblioteca Marciana. Gastaldo della Scuola, al tempo del Carpaccio, era un pittore Zuccato, che potrebbe forse credersi quel Sebastiano Zuccato, che è autore di un povero dipinto ora al Museo Civico e vien creduto, senza fondamento, il primo maestro di Tiziano a Venezia. Non è lecito affermar ciò, ma poichè di Sebastiano non è ben sicura la patria, facendolo alcuni nascere in Valtellina altri in Treviso, così nuovi documenti potrebbero forse rilevarci che quel dalmata Zuccato è veramente il capostipite della celebre famiglia dei mosaicisti. Due pittori dalmati, i fratelli Miroseo Francesco (m. 1535) e Gregorio (m. 1539) figli di Luca da Sebenico, abitavano in contrada di Santa Sofia. Tra i Gastaldi della Scuola degli Schiavoni troviamo anche il miniatore Francesco de Dominicis, che aveva bottega a San Giuliano, all'insegna del *Tempo*. Era parente di un altro pittore dalmata, Stefano Cernotto dell' isola d'Arbe, morto prima del 1543, che dipinse nel Palazzo dei Camerlenghi. Fra tutti i suoi compatriotti a maggiore altezza di fama giunse Andrea Meldola detto lo Schiavone. Fu creduto nativo di Sebenico, ma dal suo testamento, recentemente scoperto, sappiamo che era nato a Zara. Il Moschini, scambiando lo Schiavone con un altro pittore dalmata, Andrea da Curzola, pose la sua morte nell'anno 1582. I Necrologi ci dicono invece che Andrea Schiavone morì il 1º dicembre 1561 da *mal de mazzucco* (meningite). Sul finire del Cinquecento, un altro dipintore dalmata di rinomanza fu Matteo Ponzone, che fece per commissione della Scuola e per l'altare degli Schiavoni a San Giovanni del Tempio un quadro con San Giorgio a cavallo, che si vede ora alla Madonna dell'Orto.

[2]) La scrittura di Maestro Giovanni de Zon per la facciata dell'oratorio dei Dalmati, fu pubblicata dal GUALANDI nella *Mem. risg. le belle arti*, Ser. III, pag. 79, Bologna 1842. I *taia piera*, sotto la guida di maestro *Zuane siano tutti di Rovignio*. Il de Zon fu anche, nel 1563, autore del modello per restaurare la chiesa di San Secondo in Isola. La sua tomba era nella chiesa di San Domenico in Venezia. Cfr. CICOGNA, *Iscr.*, v. I, p. 143.

sorilievo inferiore, raffigurante San Giorgio che uccide il drago, fu scolpito da Pietro di Salò, uno dei migliori scolari del Sansovino [1]).

Nella ricostruzione l'architetto deve essersi giovato degli antichi muri perimetrali.

La forma esterna della vecchia Scuola, distrutta nel 1551, ci è conservata dalla nitida Pianta del de Barbaris e molto rassomiglia all'edificio che si vede nel quadro *San Girolamo col leone* del Carpaccio, che evidentemente rappresenta nel fondo la chiesa, il convento, il giardino dei cavalieri Gerosolimitani e la vicina Scuola degli Schiavoni, ossia l'antico ospedale di Santa Caterina, che era formato dalla stanza dell'Albergo al primo piano, con una scala ed un buio locale a pian terreno.

Soltanto il portico, che nel quadro del Carpaccio si vede nel prospetto della Scuola, non troviamo nella Pianta del de Barbaris, dove l'edificio appare con una porta nel mezzo, due finestre con inferriata ai lati; nel piano superiore due finestre l'una dall'altra molto distanti, e un occhio posto quasi sotto la grondaia. Forse per evitare gli sguardi curiosi degli abitatori delle molte case vicine, non v'erano aperture nella parete verso la calle dei Furlani, laddove verso il rivo v'erano e guardavano l'orto del convento di San Lorenzo, al di là del canale.

Non soltanto però nelle rappresentazioni grafiche, ma anche nell'edificio odierno possiamo trovare traccie di quell'antica Scuola, che il Carpaccio vide ed ornò.

L'odierna scala, appoggiata alla vecchia muraglia sul rivo, è costruita entro un vano angusto, che va ancor più restringendosi nell'alto, così da lasciar passare appena una persona. È evidente che questa scala fu fatta come un ripiego, per approfittare del vecchio muro e dare un nuovo ordinamento alle stanze interne, ma che un'altra scala men disagiata doveva esistere originariamente. Infatti, se guardiamo la muraglia sulla calle dei Furlani, vediamo presso all'angolo del fondo murata una porta, con un elegante stipite del Quattrocento, ornato da un fine bassorilievo, rappresentante San Giovanni, protettore dell' Ordine Gerosolimitano. Era questo indubbiamente un giorno l'ingresso della scala, costruita entro un andito formato dal muro posteriore della Scuola e da una parete al pianterreno.

La stanza al pianterreno, debolmente rischiarata dalle due finestre con l'inferriata, doveva contenere nel centro la tomba terragna dei confratelli, e nel fondo, sulla parete, dietro alla quale v'era l'andito della vecchia scala distrutta, doveva alzarsi l'altare, dove si celebravano le messe per i defunti. A destra di chi guardava l'altare s'apriva una porta che conduceva

[1]) *L'acordo del San Zorzi de marmoro con piero da Sallo*, in data 8 marzo 1551, fu pubblicato dal GUALANDI nelle *Memorie* cit. Ser. III, p. 81. Lo scultore si obbliga di dar l'opera compiuta *in termene de uno ano prosimo auegnir che sara de 1552 adi 30 marzo*.

Vittore Carpaccio: La Vocazione di Matteo nell'Oratorio degli Schiavoni.

alla scala: a sinistra un'altra porta dava ingresso a uno stambugio sotto la scala. Era questo probabilmente il luogo nascosto, dove i confratelli, contro lo speciale divieto, cucinavano i loro cibi.

Nella ricostruzione del 1551, distrutta la vecchia scala, e inalzata la nuova verso il rivo, fu guadagnato molto spazio, adoperato in parte per costruire la sagrestia. Furono anche allargate le finestre del nuovo oratorio a pianterreno, dove si trasportarono i quadri del Carpaccio, collocandoli nell'ordine in cui ora si ammirano. Considerando la loro misura e la disposizione delle composizioni, si vede agevolmente che i dipinti non furono eseguiti per questo nuovo oratorio, nè per esser disposti nell'ordine odierno. Per comprendere l'opera del Carpaccio, che risplende di un particolar genio decorativo, conviene studiare non già ogni singolo quadro, ma l'effetto complessivo dell'intero ciclo. È quindi necessario rimettere i quadri nel loro ordine primiero, guardando principalmente da qual parte proiettavasi la luce, giacchè a questa sopra tutto i pittori veneziani coordinavano la disposizione delle figure rappresentate.

L'Oratorio della Scuola degli Schiavoni costruito nel 1551.

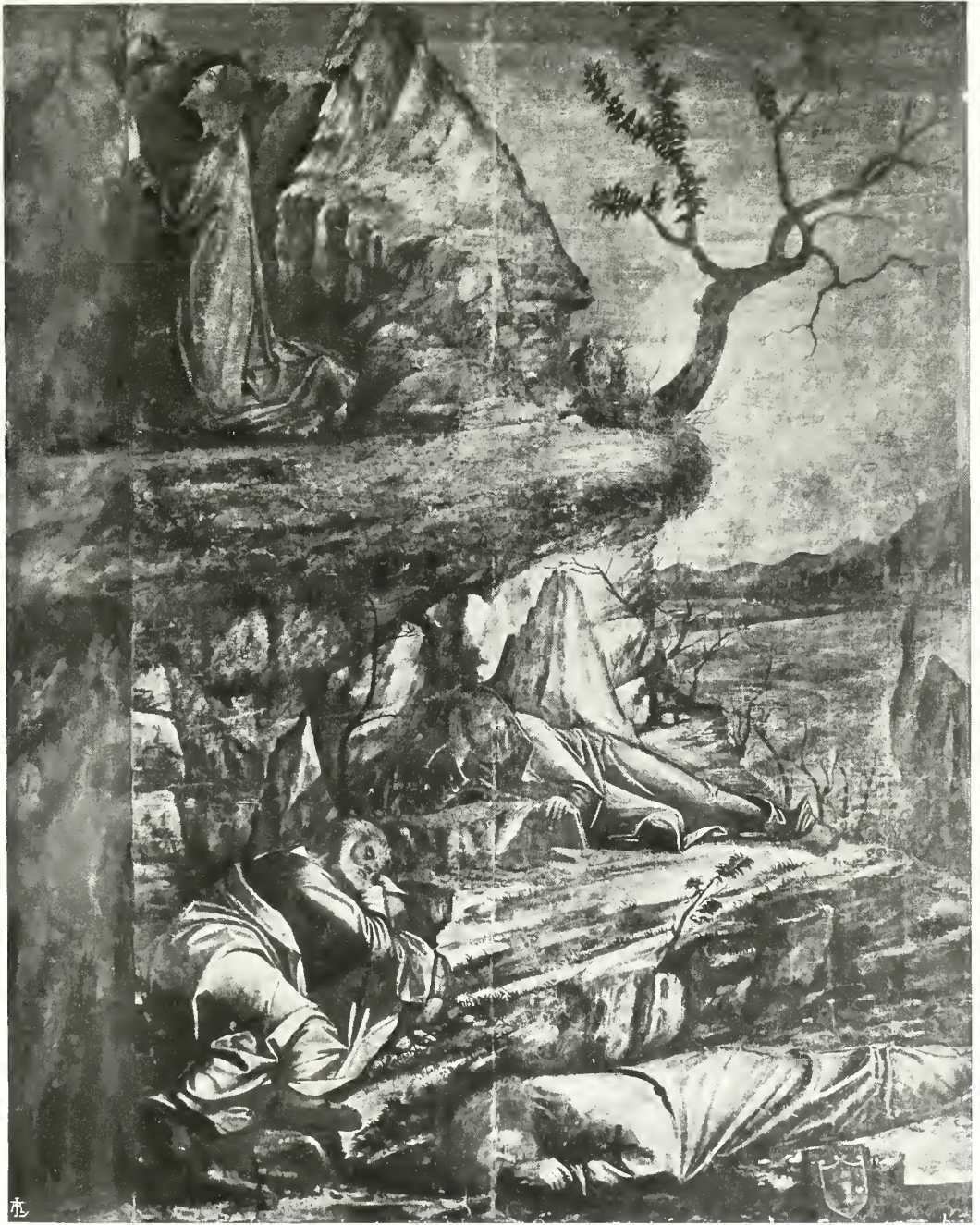
I quadri eseguiti dal Carpaccio per l'antica Scuola furono collocati al piano superiore nella sala dell'Albergo, illuminata dalle due finestre della facciata, e da altre due sopra il rivo. L'altare s'alzava sulla parete verso la calle dei Furlani, e nuda si presentava nel fondo questa parete, che nascondeva la scala, la quale continuava fino al solaio.

Per rimettere al primitivo loro posto i dipinti, ci sarà di non piccolo aiuto la cronologia.

Nel quadro *La vocazione di Matteo,* è segnato l'anno 1502, e sullo stipite dell'uscio della bottega di Matteo è raffigurato uno stemma ripetuto anche nell'altro quadro, *Cristo nell'orto.* Non è improbabile che, nel 1502, un confratello di nome Matteo, il cognome del quale non ci viene indicato nè dallo stemma nè dai documenti, abbia donato questi due quadri alla Scuola. Erano probabilmente collocati a destra e a sinistra dell' altare, illuminati dalle due finestre della facciata. La *Vocazione* era in *cornu evangelii, Cristo nell'orto* in *cornu epistolae.*

I due bassorilievi sulla facciata dell'Oratorio degli Schiavoni.

Furono questi quadri che invogliarono i confratelli ad affidare al Carpaccio l'incarico di ornare le altre pareti? Così ragionevolmente si può credere, come non è da dubitare che gli altri quadri siano stati ordinati ad intervalli, secondo che i mezzi pecuniarî della Scuola lo permettevano. E in quello stesso anno 1502, sulla parete della facciata illuminata dalle due finestre laterali sul rivo, fu posto il quadro della *Morte di San Girolamo,* a cui più tardi furono messi accanto, uno a destra l'altro a sinistra, *San Girolamo e il leone* e lo *Studio di San Girolamo.*

Poi le commissioni devono essere state date al pittore a lungo intervallo d'anni, ed è in queste lacune di tempo che dobbiamo riporre i quadri senza data. Sappiamo con certezza che la *Vocazione di Matteo* e *Cristo nell'Orto* e la *Morte di San Girolamo* appartengono all'anno 1502, e al 1503 *San Girolamo e il leone.* Ma nel 1504 il Carpaccio, insieme coi suoi discepoli, dava assidua opera ai quadri della Scuola degli Albanesi, ond'è che, non restandogli molto tempo disponibile, soltanto nel seguente anno 1505 deve aver potuto compiere il quadro: *San Girolamo nel suo Studio.*

Vittore Carpaccio: Cristo nell'Orto degli Olivi, nell'Oratorio degli Schiavoni.

Sui quadri delle storie di San Giorgio non si trova alcuna data sicura. Sui due primi, *San Giorgio e il dragone* e il *Trionfo di San Giorgio* vi sono due cartelli bianchi, che forse contenevano una scritta, di cui non resta più traccia. Nel *San Giorgio che battezza i Gentili* appena si scorgono, scritti sul quadro e non contenuti dal solito cartellino, alcuni numeri, nei quali il Cavalcaselle lesse l'anno 1508, altri invece il 1511. Ma la data sperduta in un angolo del quadro, deve essere apocrifa, giacchè il Carpaccio, quando nelle sue opere non poneva il solito cartellino, avea cura di mettere il nome e l'anno su qualche parte dell'architettura rappresentata nel dipinto, per esempio sul davanzale di una finestra, come nel quadro di Francoforte. A questa norma fece eccezione una sola volta, cioè nel *Leone di San Marco*, dove però il nome, quantunque senza cartello e non limitato da alcuna linea architettonica, è scritto in riga serpentina, che spicca tra le piante di un giardino.

Secondo le nostre induzioni, senza prestar fede alla data scritta sul quadro, crediamo il *San Giorgio che uccide il dragone* compiuto nel 1505 e collocato sulla parete dirimpetto all'altare, tra le due aperture prospicenti il rivo. Le altre due finestre del prospetto illuminavano il dipinto.

Sulla quarta parete, nell'angolo a sinistra del riguardante, si apriva la porta della scala, dal cui stipite incominciava probabilmente la fila degli altri quadri con quest'ordine: *Il trionfo di San Giorgio*, *San Giorgio che battezza i Gentili*, *Il miracolo di San Trifone*.

Questi due ultimi si trovano ora in simmetrica rispondenza uno a destra e l'altro a sinistra dell'altare, ma certo non era questa la collocazione voluta dal pittore, giacchè le due gradinate rappresentate nei due quadri vanno ora nella stessa direzione, invece di essere, come sempre nel concetto decorativo del pittore, in senso opposto e divergente. Per ciò i due quadri doveano seguirsi l'uno dopo l'altro.

Nell'ultimo quadro di San Trifone ci appare un gruppo di ritratti di confratelli, i soli che indossino vesti veneziane del tempo, fra tutte le altre figure di laici in costume orientale. A questa tela che ritraeva anche i preposti della Scuola, era certamente riserbato il posto d'onore, a destra dell'altare, in *cornu Evangelii*, ciò che ravvalora le nostre congetture per la disposizione dei quadri.

Capitolo VII.

I Quadri del Carpaccio nel nuovo Oratorio degli Schiavoni.

Compiuta nel 1551 la nuova Scuola, i quadri furono trasportati dalla sala, al primo piano, dell'Albergo nell'oratorio a pianterreno, e collocati in un ordine del tutto diverso, per adattarli alle pareti.

Qui l'altare sorge di contro alla porta d'ingresso, e tutto intorno la parte inferiore è foderata di un assito in legno di noce: i quadri che riempiono lo spazio dall'intavolatura al soffitto sono alti m. 1 : 41. I pilastri di legno scannellati che dividono i quadri e il cornicione ricorrente intorno al soffitto appaiono di stile puro ed elegante, da credere siano opere anteriori al tempo, che già sentiva il decadimento dell'arte, in cui fu rifatto l'edifizio, e da farci ritenere che anch'esse sieno state qui portate dall'Albergo del primo piano, insieme con i dipinti del Carpaccio.

Marco Boschini nelle *Ricche Minere* [1]), scriveva che nella Scuola degli Schiavoni vi erano « nove quadri di Vittore Carpaccio, altri colla vita di « San Girolamo, altri colla vita di San Giorgio, ed in uno *Cristo all'Orto*, « opere preziose fatte dal 1502 al 1507 ».

Ai nostri giorni la cappella degli Schiavoni e i quadri del Carpaccio diedero occasione al Ruskin di scrivere uno studio curiosissimo [2]).

Così con la sua arguzia originale il Ruskin descrive l'oratorio di questa Scuola, che è ancora intatto, non profanato dalla modernità irriverente e col suo aspetto trasporta il pensiero alle costumanze del vecchio tempo: « Entrando ci troviamo in una piccola stanza, la quale ha all'incirca le dimensioni del salotto comune d'una locanda inglese all'uso antico; forse n'è un po' più alto il soffitto, di buone travi orizzontali, strette e numerose, per

[1]) *Le Ricche Minere della pittura veneziana, compendiosa informazione, ecc.*, Venezia, Nicolini, 1674.

[2]) *St. Mark's Rest, The Shrine of the Slaves*. Kent, 1877. Fu tradotto egregiamente in italiano, insieme con altri studi del Ruskin, dalla signora Pezzé-Pascolato. (Firenze, Barbèra, 1901).

dare un'impressione di ricchezza; dipinte, ora, e dorate piuttosto sfarzosamente; ma debbono esserlo state sempre, all'incirca sui disegni che vedete. All'estremità della stanza, è l'altare; ai due lati, due porte, le quali mettono, l'una, alla sacrestia; l'altra alla scala, che conduce alla cappella superiore. Tutto il resto, semplice parete piana, ricoperta per due terzi d'un assito di circa otto piedi, il quale lascia spoglio un terzo circa dell'altezza, dunque, hanno bisogno di qualche decorazione. Al modesto bisogno, vedete, venne modestamente sopperito con alcune pitture, dell'altezza richiesta, larghe o strette, poi, a seconda del soggetto. Son dieci in tutto; o, contando anche la pala dell'altare, undici: nove tra queste meritano la nostra attenzione. In fatto di decorazione, non direi che raggiunga interamente lo scopo. Un moderno tappezziere parigino od un bravo studente di Kensington vi avrebbero fatto in poche ore qualche cosa di molto più splendido; tutt'al più si può dire che la stanza abbia un aspetto comodo, e caldo specialmente; perchè i quadri danno l'impressione, come or ora proverete voi stessi, di una mite luce di tramonto sulle pareti, o del chiarore della brace ravvivata nel caminetto del pacifico salottino dove si aspetti, al crepuscolo, un caro amico ».

L'illustre inglese ammira poi, insieme col suo compagno di lavoro James Reddie Anderson, le opere del Carpaccio e le descrive con giustificato entusiamo. Ma troppo spesso la metafisica nebulosa e l'arguzia pesante tolgono efficacia alla profondità e alla verità dei giudizi dei due critici, i quali cercano ne' quadri del pittore i concetti evangelici, gli ideali dell'umana perfezione e i simboli della vocazione cristiana. Non certo il Carpaccio avrebbe compreso queste sottigliezze evangeliche. Egli traeva con semplicità di cuore la sua ispirazione dalla natura, senza curarsi della filosofia, la quale ha ben altri campi aperti dinanzi, senza invadere quelli dell'arte.

I quadri tolti dall'antica saletta dell'Albergo si vedono disposti in ordine diverso nel nuovo oratorio.

Sull'altare la vecchia tavola, guasta e rovinata, fu sostituita con un quadro che figura una Madonna circondata da angeli, erroneamente attribuita a Vincenzo Catena. Dirimpetto, la parete della porta d'ingresso ora è vuota, ma una volta era adorna di questa Madonna, che poi fu posta sull'altare e di un piccolo quadro d'ignoto, che andò smarrito e rappresentava *San Giorgio e il Dragone*.

Dei quadri del Carpaccio il primo a destra, accanto all'altare, rappresenta *San Giorgio che battezza i Gentili* (largh. m. 2 : 73); e, dopo la porta che mette al piano superiore, v'è nell'angolo della parete un mediocre dipinto oblungo, un *Cristo Risorto* creduto dell'Aliense, ma da attribuirsi con più ragione a Palma giovane.

I funerali di San Girolamo. San Girolamo nel suo studio.

Predella di un quadro di Scuola Fiorentina del Secolo XV.

Dopo questo dipinto, posto qui come ripiego per ricoprire uno spazio che sarebbe rimasto vuoto, si distendono sulla parete i due quadri del Carpaccio: *San Giorgio e il dragone* (largh. m. 3 : 50) e il *Trionfo di San Giorgio* (largh. m. 3 : 54). A sinistra dell'altare: *San Trifone e il basilisco* (largh. m. 2 : 86), quindi la porta della sagrestia, poi sulla parete laterale: *La Vocazione di Matteo* e *Gesù nell'Orto,* e finalmente uno dopo l'altro: *San Girolamo con il leone* (largh. m. 2 : 06), *La Morte di San Girolamo* (largh. m. 2 : 11) e *Lo studio di San Girolamo* (largh. m. 2 : 18). Questo quadro che rappresenta San Girolamo, ancor giovane, nel suo studio, dovrebbe nell'ordine logico essere il primo e invece appare l'ultimo, dopo la morte del Santo. Il Ruskin e l'Anderson non credono che quest'ordine sia stato tenuto a caso, giacchè essi vedono in questo quadro figurata la vita di Gerolamo nel cielo, avendo voluto l'artefice rappresentare nel Santo il perfetto dominio sull' intelletto, nell'esaudimento dei giusti desiderî dello spirito.

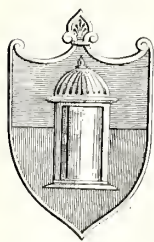
Può darsi che i quadri sieno stati così collocati o per necessità di spazio o per inavvertenza, ma si deve anche dire che la rappresentazione di San Girolamo nel suo studio, dopo la morte e i funerali, era una specie di tradizionale formula artistica. Abbiamo infatti altri esempi. Nella predella di un quadro di Scuola Fiorentina quattrocentesca, sono prima rappresentati i *Funerali di San Girolamo* e poi, di seguito, *Il Santo nel suo studio.*

Consideriamo ora più attentamente le opere del Carpaccio nel loro ordine cronologico.

Nella *Vocazione di Matteo* appare il pubblicano vestito di un ricco abito di broccato a fiorami, che, lasciando il suo banco, s'appressa a Gesù, tra i discepoli, e gli stringe la mano con quella umile espressione di obbedienza, di cui parla l'antico volgarizzatore della *Legenda* del da Voragine: « quella velocità del obedientia che incontinente che Christo el chiamò subito « lassò el bancho: et non temendo li signori soi lassò imperfecte le ragione « ne dacii et perfectamente se acostò a Christo ». L'artefice, che accogliendo nel suo animo la devota leggenda, sa dare al volto dell'apostolo una così profonda espressione religiosa, si accompagna al descrittore diligente della vita veneziana, che ci mostra, particolare curioso, l'interno di una bottega di cambia-valute. I cambiavalute (*campsores*) tennero *tavola* o banco di cambio fino al Trecento, ma dopo questo tempo si parla anche del *bancherius de scripta,* ossia del vero banchiere, e di qui appunto l'appellativo *del banco* comincia a vedersi collegato ai nomi propri di nobili cittadini, datisi all'esercizio della professione bancaria.

A destra di chi guarda il quadro, s'alza nel fondo una massiccia torre, che s'apre in basso ad arco, una specie di porta di città murata, di cui si conservano ancora esempi nel Veneto. A sinistra, fra due pilastri che formano la soglia, si scorge l'interno della bottega del banchiere. La parete

Vittore Carpaccio: San Girolamo ammansa il leone, nell' Oratorio degli Schiavoni.

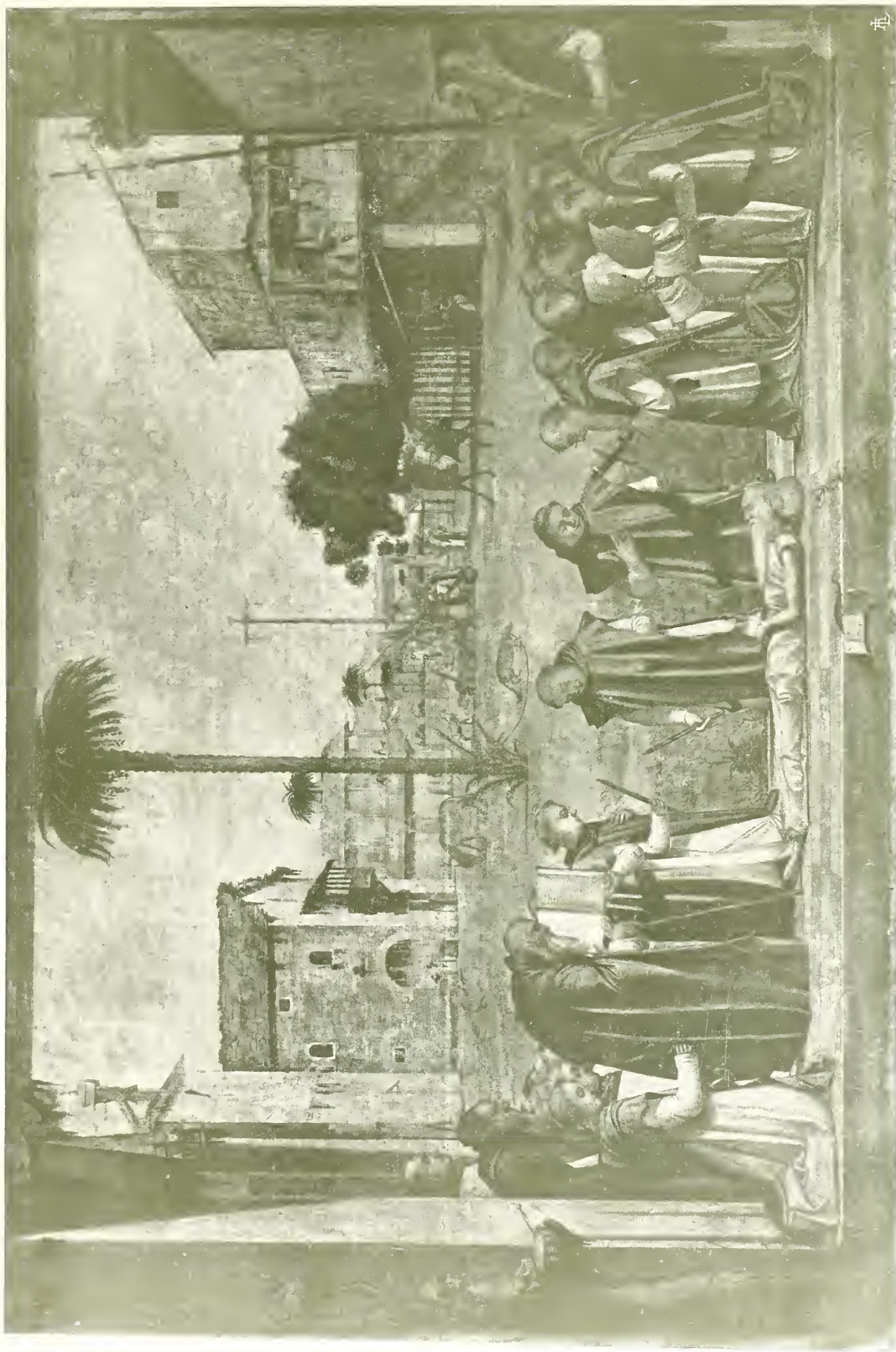
in basso è coperta da un panno; più in su ci sono scaffali con cartellini che indicavano le scritture, e in alto un piccolo mobile, chiamato nei documenti *restello,* munito di chiodi, ai quali si sospendevano le carte. Sul banco che si prolunga fra i due stipiti fin sulla strada, è disteso un ricco tappeto, su cui posa una specie di paletta che serviva a riunire in mucchi le monete per riporle nei sacchetti. Sopra uno degli stipiti della soglia è dipinto lo stemma del donatore, ripetuto anche nell'altro quadro *Cristo nell' Orto*. Quantunque i colori siano molto sbiaditi, si può scorgere lo scudo partito in rosso e azzurro con una lanterna d'oro col vetro bianco.

Tutto il quadro è disegnato con una sapiente e amorosa diligenza, che invano si cerca nell'altro quadro, *Cristo nell'orto degli Olivi,* dove la calda vivacità del colorito non compensa la povertà della forma. Misera è special-

Ercole Roberti: Cristo nell' Orto, nella Galleria di Dresda.

mente la figura dell'apostolo disteso boccone nel primo piano, evidentemente inspirata a un quadro, che ha trovato molti imitatori, alla predella d'altare del ferrarese Ercole Roberti (1450-1496), già nella chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna, ed ora nella Galleria di Dresda. Se non l'originale del

Roberti, il Carpaccio deve averne veduto almeno una copia o un disegno, giacchè la composizione del *Cristo nell' Orto* in San Giorgio degli Schiavoni, arieggia tutta a quella dell'artefice ferrarese, specialmente nell'apostolo disteso boccone. Nell'ardito e felicissimo scorcio del Roberti, l'effetto è un po' scemato dalla postura del capo, che ha la faccia nascosta e non lascia vedere se non i capelli; così che nella copia di questo quadro, oggi custodita nella Galleria di Ravenna, l'artista copiatore volle correggere il difetto del maestro, e l'apostolo che dorme disteso piega un po' la testa, lasciando scor-

L' Apostolo dormiente. Disegno al Louvre.

gere la faccia. Lo stesso atteggiamento si vede ripetuto anche in un bellissimo disegno al Louvre, erroneamente attribuito a Leonardo da Vinci, dove nel resto della figura l'apostolo dormiente è rappresentato nella identica posizione di quello del quadro originale del Roberti. Questo disegno dalle pieghe molli e rotonde non è di Leonardo da Vinci, e neppure del Roberti, che ha, come caratteristica, il piegar duro e cartaceo, ma deve appartenere ad un ignoto pittore bolognese. Il disegno fu probabilmente veduto dal Carpaccio, che mal seppe imitarlo, trâsformando nel suo quadro la libera arditezza dello scorcio in una rigidità cadaverica. A certe virtuosità del disegno non era adatta l'indole dell'artefice veneziano. Stecchita è pur la figura del Salvatore; nè disegnato con mano più franca è il paesaggio stentato e freddamente minuzioso, specie in quel rigido albe-

Vittore Carpaccio: I funerali di San Girolamo, nell' Oratorio degli Schiavoni.

rello che s'alza a mezzo il monte, ed ha le foglie sporgenti dal ramo a guisa delle lasche di un pesce. Di forme più libere e sciolte sono gli altri due apostoli, immersi nel sonno.

Le storie della vita di San Girolamo dipinte dal Carpaccio incominciano con l'episodio, narrato dal da Voragine, del leone ferito nella zampa da una spina, che si trascina per farsi guarire presso il santo pietoso, del quale divenne poi fidato compagno. La scena è nel giardino di un convento veneziano, ma per farci avvertiti che Gerolamo a questo tempo trovavasi a Betlemme l'artefice coscienzioso ha collocato in un angolo del fondo le sue solite gracili palme.

Sorge, sopra arcate, un alto edificio dalle finestre archiacute, con quei poggiuoli di legno, così caratteristici dell'età di mezzo. S'appoggia ad esso un altro lungo fabbricato più basso, con la nuda parete, interrotta, quasi sotto alla grondaia, da alcune finestrelle quadrate e difese da inferriate, che doveano corrispondere alle celle dei monaci. Guardando la Pianta del de Barbaris, là dove è rappresentato l'ospedale di Santa Caterina, ceduto agli Schiavoni, troviamo ch'esso è d'identica forma dell'edificio più alto rappresentato dal Carpaccio, il quale vi ha soltanto aggiunto le arcate del pianterreno. E la vicina chiesa di San Giovanni del Tempio, disegnata dal de Barbaris, è pur la stessa chiesa che il Carpaccio dipinse nel suo quadro a sinistra del riguardante.

Era gentile costume di quegli artefici, ingenui e veri, di mostrare nei fondi i paesi e le città che doveano accogliere le loro opere, i luoghi nativi o quelli particolarmente cari ai committenti.

Nella parete di fianco della chiesa, accuratamente delineata dal nostro pittore, abbiamo un documento prezioso di architettura sacra veneziana dell'età di mezzo, non ancora guasto delle innovazioni dei tempi seguenti.

Sopra la porta, rivestita d' edera, appare dipinta a fresco una mezza figura del Padre Eterno benedicente e tra gli archetti del cornicione alcune teste di santi; più in alto su quel lembo di parete della navata di mezzo, che si estolle dal tetto, una fila di santi a figura intera. Sui tetti, fra le tegole, crescono abbondanti con pittoresco effetto piante parassitarie (*sempervivum tectorum, sedum rubens*) che l'età moderna meno poetica ma più pratica, vuole distrutte perchè non rechino danno ai monumenti. Dalla facciata che si vede di sbieco, sporge uno di quei lunghi e spaziosi porticati, simili a quello di San Giovanni di Rialto, sotto ai quali si trovavano le arche sepolcrali, e ponevano loro stanza i venditori di oggetti di devozione [1]).

A sinistra di chi guarda il convento di San Girolamo sorgono altri edifici per uso agricolo.

[1]) Circa alla metà del Cinquecento sotto il portico di San Giacomo di Rialto aveva un suo banco di medaglie Cristoforo Busnadici, detto *Cristoforo delle medaglie.*

Nella quiete solenne del monastero produce un' impressione di grande spavento l'apparizione del leone, ospite inatteso e terribile. Nel primo piano i monaci compresi di terrore, alzando le mani, agitando disordinatamente le vesti, scappano in fuga precipitosa. Invano tenta rassicurarli e richiamarli il vecchio santo sereno, appoggiato alla gruccia, invano il leone stesso alza la zampa ferita, chinando la testa con un'aria di bonarietà e di compunzione quasi umoristica. Sono più calme e tranquille alcune piccole figure d'uomini

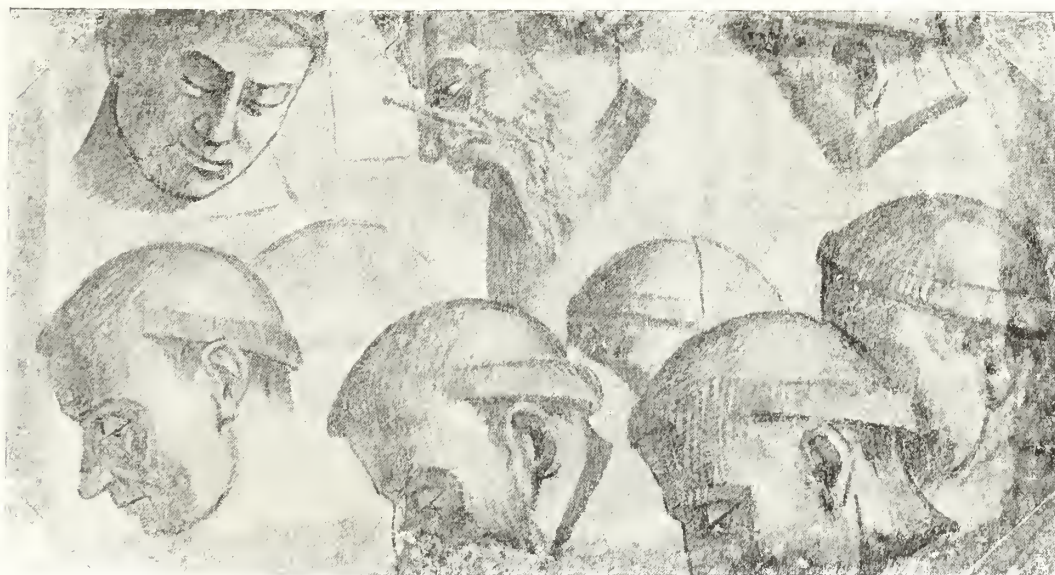
Monaci oranti. Particolare del quadro del Carpaccio: « I funerali di S. Girolamo ».

e di animali, sparsi nel fondo. La fuga disordinata dei monaci atterriti suggerisce allo spirito protestante del Ruskin queste argute considerazioni:

« Quale rappresentazione della vita monastica ci dà qui, volontaria-« mente od involontariamente, un uomo dotato della più acuta penetrazione? « Che tutti i monaci, alla vista del leone, avessero ad essere compresi dal « terrore.... quale curioso documento della pusillanimità del monachismo! « Ecco qui della gente, la quale fa professione di preferire il cielo alla terra, « e si prepara alla morte come al compenso di tutta la presente abnega-« zione: or vedete come accoglie la prima occasione che le è offerta! ».

Come la espressione di paura è resa mirabilmente, così sono sotto ogni

aspetto eccellenti la pittura e la modellatura: c'è sobrietà ed armonia di colorito, grazia, accuratezza e sicurezza di disegno. Nonostante quei ridicoli monaci atterriti e fuggenti, si diffonde per tutta la scena una serenità che attrae.

Nel quadro che segue, rappresentante la morte del Santo, ci troviamo nel convento medesimo, ma il pittore si è posto per la visuale sotto lo spazioso portico sporgente dal prospetto della chiesa, così che il giardino e gli edifizî si vedono da un altro lato. Alla bella palma sorgente nel mezzo del cortile è attaccato con una catena un animale raro; a sinistra le case ad uso agricolo; a destra il convento. Nel primo piano hanno luogo sotto il portico le esequie del Santo. Il cadavere stecchito in quella rigidità, che

Disegno delle teste dei Monaci oranti (agli Uffizi).

il Carpaccio sa rendere come niun'altro, giace nel mezzo disteso a terra coricato sul dorso, la testa appoggiata a un sasso. Intorno inginocchiati, vestiti di bianco e azzurro stanno i monaci oranti, uno dei quali presso il capo del morto, legge le preghiere dei defunti. Un pittore di maniera antiquata avrebbe fatto recitare l'ufficio dei morti da un monaco stecchito, dai grandi occhi languenti, assorto in serafiche contemplazioni. Un modesto fraticello con gli occhiali sul naso è invece il modello copiato da quell'arguto osservatore del vero, che è il Carpaccio. Il disegno delle teste dei monaci, che formano il gruppo a destra di chi guarda, e quello di un monaco dalla lunga barba, ritto in piedi, si conservano agli Uffizi di Firenze.

A destra e a sinistra stanno ritte alcune figure in veste rossa e un vecchio monaco curvo sul bastone, ai piedi del cadavere, vuol rappresentare certamente — altro particolare d'intima vita monastica — uno di quei

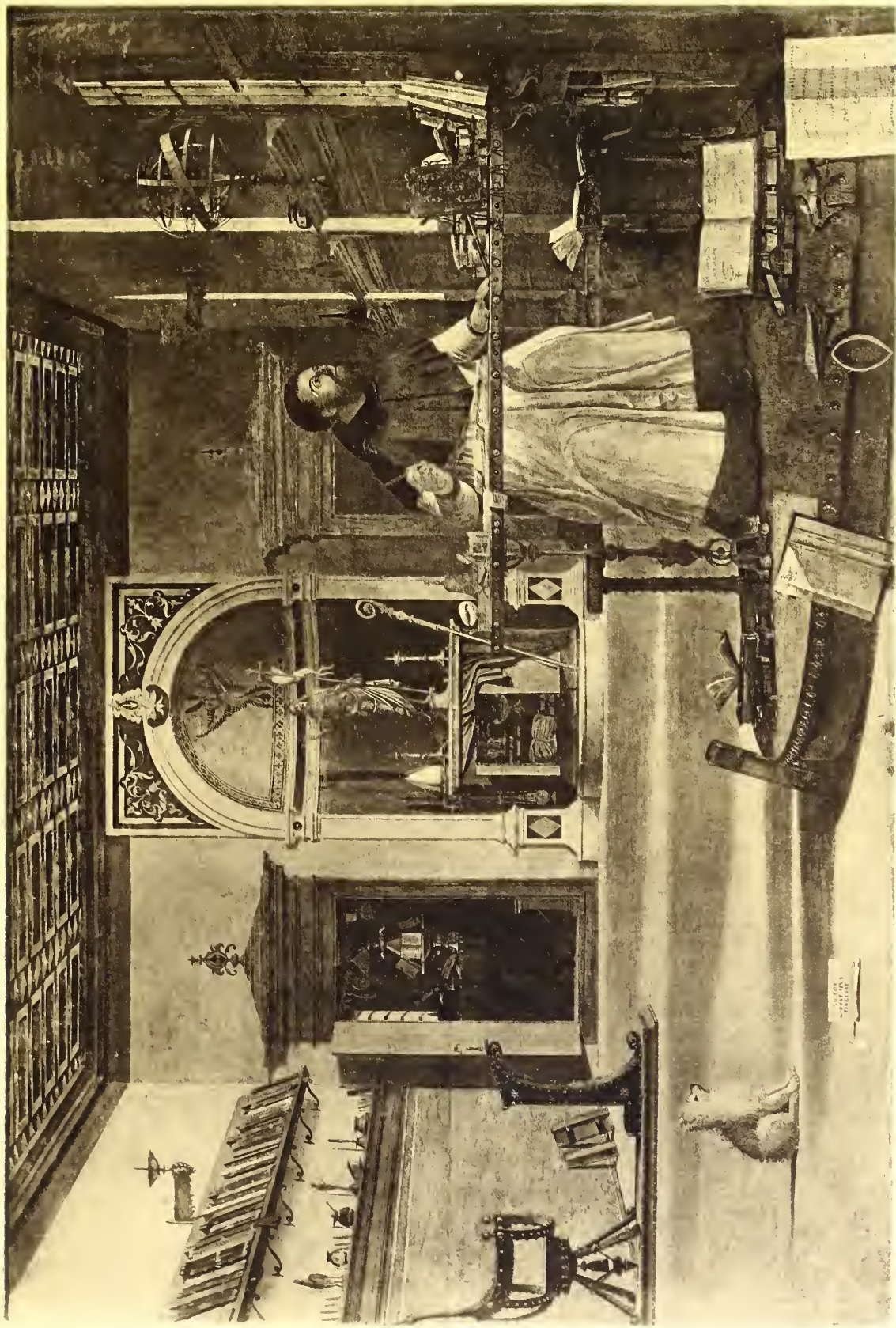
vecchi frati, carichi di anni, che non mancano mai nei conventi e sono tenuti in gran considerazione per la vera o supposta santità. Nell' angolo a sinistra, vicino alla porta della chiesa, nell'ombra, appaiono, strani simboli di morte, un alberello spoglio e forcuto e un teschio sopra il vasello dell'acqua santa. Sul lembo estremo del quadro sopra un cartello tenuto in bocca da un piccolo ramarro si legge: *Victor Carpatius pingebat MDII.*

Vittore Carpaccio: Disegno per la figura di un monaco dei « Funerali di San Girolamo » agli Uffizi.

Con assai minore abilità lo stesso soggetto della morte di San Girolamo, fu trattato dal maestro del Carpaccio, Lazzaro Bastiani, che rappresentò invece tutti i frati in piedi intorno al cadavere del Santo.

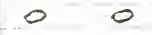
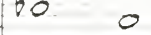
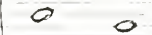
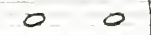
Nel terzo quadro vediamo il Santo nel suo paradiso, come pensa il Ruskin, o piuttosto nel suo studio, o meglio ancora nel suo oratorio privato. Il Ruskin crede che il Santo sia qui rappresentato nell'esaudimento dei desideri del suo alto spirito, raffigurati da tutte le arti umane: la musica simboleggiata nel lungo brano scritto su uno dei fogli caduti; la pittura, nel messale miniato e nell'alcova dorata; la scultura, in tutte le forme dei mobili e nei bronzi degli sparsi ornamenti. C'è qualche cosa di vero nelle strane, e pur profonde fantasticherie ruskiniane, e noi pure crediamo che il Carpaccio abbia voluto rappresentare particolarmente nel Santo il grande riformatore della liturgia sacra.

Scrive infatti Jacopo da Voragine, parlandone come di uno dei più grandi meriti di Girolamo:

« Theodosio imperatore sicome dice Joanne Bileth pregò Damasio Papa « che commettesse alcuno huomo docto a esser ordinato lo ecclesiastico of- « ficio; egli dunque sapendo Hieronymo essere perfecto et docto in lingua « latina, greca et ebraica: et summo in ogni sapientia a lui commisse tal « officio. Hieronymo dunque distinxe el Psalterio per le ferie et a qualunque « feria assegnò il proprio nocturno et instituì a esser dicto in fine di ciascun

Vittore Carpaccio: San Girolamo nel suo Oratorio.

(Venezia - *Scuola degli Schiavoni*).

« psalmo gloria patri: come dice Sigisberto. Dopo ordinò *a esser cantate* le « epistole et li evangelii per tutto l'anno: et tutte l'altre cose pertinente al « officio: *salvo che el canto: et mandò quello de Bethleem al summo Pontifice et « da lui dagli Cardinali suoi fu molto approbato: et in perpetuo autenticato* ».

Se ci guardiamo intorno nella stanza vediamo numerosi i simboli della musica. A terra, nell'angolo a destra, appoggiato alla predella del tavolo, sta aperto un grande messale dove distintamente si leggono queste note musicali:

Tenor

Tenor

Bassus

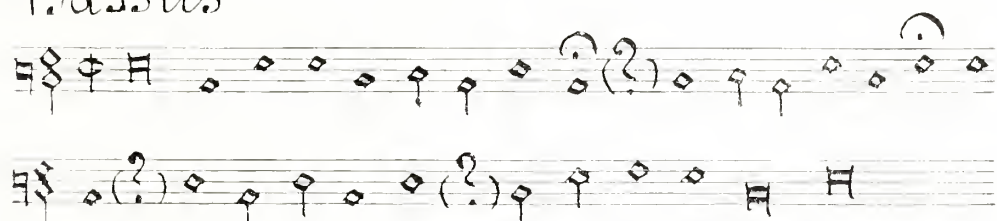
TRASCRIZIONE MODERNA.

Un po' più alto un secondo messale di minor grandezza lascia leggere queste altre note:

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

TRASCRIZIONE MODERNA.

Abbiamo fatto trascrivere le note dal signor Cristofoli, cantore della basilica di San Marco. Nel messale grande, la musica di carattere austero, solenne, di contrappunto perfetto, è a tre parti reali, due tenori e un basso, scritta in antico stile, in chiave di tenore, senza divisione di battute. Nel secondo messale, la musica, d'indole più mondana e graziosamente soave, è a quattro voci; *cantus* (soprano), *altus, tenor* e *bassus*. Altre note si vedono ancora non bene distinte in un terzo messale a sinistra.

Ricordiamo un altro dipinto, dove sono segnate note musicali così distintamente da potersi leggere. Il *Maestro dalle mezze figure* rappresentò la stessa scena di un concerto musicale in tre quadri che si vedono, uno nella pinacoteca Harrach di Vienna, l'altro allo Hermitage di Pietroburgo, il terzo nel castello ducale di Meiningen. Nel quadro di Vienna si possono leggere non soltanto le note musicali, ma anche le parole, laddove sulla tela del Carpaccio, non si vede se non la musica, per cui non ci fu possibile trovare l' originale.

San Girolamo seduto al tavolo, ha il viso ispirato, rivolto verso la finestra, tiene la destra con la penna sospesa, ed è come in atto di ascoltare superne armonie. Il Santo, con i capelli bruni e dall'aspetto giovanile, forse

fu dal pittore rappresentato quale poteva essere quando si trovava a Roma (382), segretario di papa Damaso. Ha il capo coperto da una callotta e l'abito bianco e rosso con la mozzetta color monachino. Nel mezzo della stanza, invece del tradizionale leone, è accosciato un cagnolino barbone, le gambe dinanzi diritte, che sta guardando in atteggiamento vivace. Tutto intorno, ogni oggetto ha l'impronta del gusto elegante e del lusso degli appartamenti veneziani; e quasi per contrapposto alla scena graziosa ci si presenta alla memoria il quadro di un altro grande artista, Alberto Durero, che diede allo stesso soggetto una diversa espressione, contemperata all'indole del suo genio e della sua razza. Nel dipinto del tedesco cogitabondo, San Girolamo scrive in devota meditazione: il fido leone dorme accovacciato in un canto: la stanza intorno spira la pace austera del dotto.

Maestro dalle mezze figure.
Il concerto musicale, nella Galleria Harrach di Vienna.

La stanza invece elegantissima del pittor veneziano ritratta ne' suoi più minuti e curiosi particolari, rappresenta, a creder nostro, uno di que' ricchi oratori, che tutte le case patrizie volevano avere, tanto che una legge ne limitò il numero, perchè i nobili non avessero a disertare le chiese pubbliche.

Questo quadro in quanto ci rappresenta una stanza ad uso di oratorio, ha per noi il valore del più prezioso inventario, ravvivato dal disegno e dai colori. A mezzo la parete del fondo, fra due porte s'apre ad arco la nicchia dell'altare, ornata nel catino da un mosaico raffigurante un cherubino. L'altare è a forma di armadio, e da uno sportello aperto vedonsi ordinatamente disposti negli scaffali la navicella dell'incenso, le ampolline e il camice. Quando l'altare si adoperava per i riti religiosi, si chiudevano gli sportelli, e la stoffa di seta, che si vede alzata da un lato, ne copriva il parapetto a guisa di paliotto.

Sulla tavola dell'altare una statua del Redentore con il vessillo della Resurrezione, una mitra e due candelieri d'ottone, di forma propriamente

veneziana, con un puntone (*a piron*) per infilzarvi il bossolo di legno delle candele. Lungo le due altre pareti, corrono due cornicioni (*soaze*) di legno, sotto i quali sono distesi dei panni a riparo del freddo, e sopra sono collocati varî oggetti: vasetti, ampolle, candelieri, due statuine di una Venere e di un cavallo, e una di quelle grandi sfere astronomiche, molto in voga allora a Venezia, specialmente fra i medici. Sopra il cornicione, a sinistra, uno scaffale dove sono allineati parecchi codici chiusi, con la coperta di legno; e sopra lo scaffale un braccio di legno, che chiude nel pugno un candeliere. Sulla tinta grigia e uniforme delle pareti spicca il ricco soffitto a cassettoni, ornati nel mezzo da rosoni dorati.

Curiosa è la forma della tavola, dinanzi alla quale siede sopra un banco il Santo, e che più rassomiglia a quei deschi da pranzo, che gl'inventarî definiscono come *tavola da magnar suso*, ed erano mobili sorretti da un lato da una mensola, dall'altra da un sostegno (*trepiè*) di metallo. Sulla tavola sono sparsi libri, breviarî con fermagli, il calamaio, un campanello, e una conchiglia chiamata negli inventarî *porcella da lissar*, ch'era allora un indispensabile oggetto di cancelleria, per rendere levigate le raschiature fatte sulle pergamene.

Più attira l'attenzione una sedia appoggiata alla parete a sinistra. Non è, come credettero alcuni, una sedia di metallo, ma di legno, foderata di panno rosso a borchie d'ottone, con due pomelli ai bracciuoli e appoggiata a quattro gambe convergenti al vertice. La forma singolarissima, destò la curiosità non solamente degli studiosi, ma anche di un'augusta Signora, la regina Margherita di Savoia, che volle averne una eguale e la fece eseguire nella officina di mobili del comm. Guggenheim di Venezia. Noi, oramai familiari con gl'inventarî delle antiche cose veneziane, crediamo che tali sedie fossero nelle cerimonie religiose riservate ai prelati di grado eminente, specialmente nelle famiglie patrizie, alle quali spesso apparteneva qualche primate ecclesiastico. Non bisogna dimenticare che ci troviamo in una stanza destinata ad oratorio e la *carega episcopal*, come era chiamata, posava insieme con l'inginocchiatoio (*scabelo*) sopra un'asse, in modo da formare un mobile solo. Nei giorni solenni l'inginocchiatoio era coperto da una stoffa di seta dai colori liturgici; sul sedile era posto un cuscino di cuoio d'oro, e a quella specie di astile tornito, che s'alza dal dorsale, doveva attaccarsi il baldacchino.

Con un felice effetto prospettico di luce, il pittore fa vedere dalla porta aperta a destra dell'altare uno stanzino, che serve come di ripostiglio di stromenti scientifici. Sopra una tavola posa uno di quei leggii girevoli (*lettorin*), molto in uso presso gli studiosi dell'età di mezzo, e spesso rappresentati nelle antiche miniature.

Anche le storie di San Giorgio sono rappresentate in tre quadri.

Vittore Carpaccio: San Giorgio che uccide il Drago.

(Venezia - *Scuola degli Schiavoni*).

La vita del santo guerriero, ch'ebbe tanto onore di culto in molti paesi, specialmente in Italia e in Inghilterra, si svolge principalmente intorno alle geste del cavaliere, che libera la vergine dal drago. La rassomiglianza che avvicina questa leggenda degli agiografi col mito antico di Perseo e di Andromeda, fu riconosciuta sin dall'età di mezzo, ed è spiegata con molta copia di argomenti e di erudizione dal Ruskin e dall'Anderson. Il cristianesimo, come è noto, non potendo distruggere di un colpo il paganesimo, che aveva negli animi e nei costumi salde e profonde radici, cercò di assimilarlo a sè in mille modi. I cristiani abbattevano le statue e i monumenti pagani, saccheggiavano i templi, profanavano le tombe, ma le poetiche divinità della Grecia e di Roma sopravvivevano alla distruzione, e quando pure l'antica religione sparì dalla coscienza, durò nella storia e animò l'arte. Per tal modo molti miti ellenici e latini si innestarono nella leggenda dei santi cristiani, e dalla storia di Perseo derivò quella di San Giorgio.

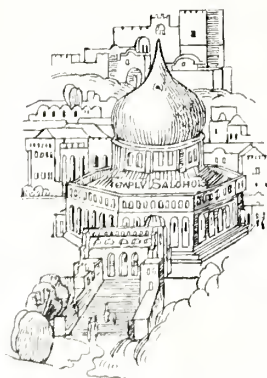
Gruppo di Saraceni. Particolare del quadro « Il Trionfo di San Giorgio ».

I due critici inglesi, osservano, fra le altre cose, come la narrazione del combattimento dei due eroi, sia quasi identica presso i Greci e presso i Cristiani, sino alla folla degli spettatori lontani, su cui il Carpaccio s' indugia con tanta compiacenza, fino agli altari votivi eretti sul corpo del mostro, col fiume di salute, che da essi scorreva.

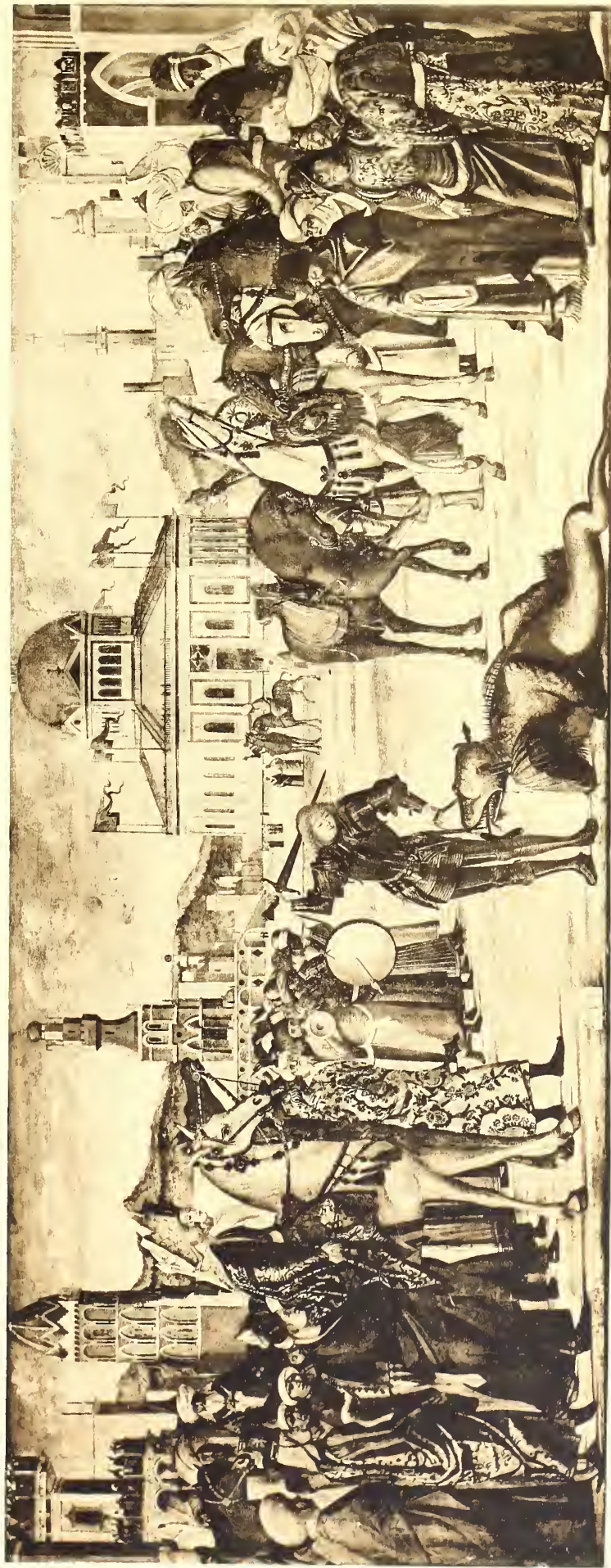
Nel primo quadro (largh. m. 3 : 59) il Carpaccio rappresenta infatti, sopra un cavallo lanciato alla carriera, il guerriero, rivestito della sua armatura, ma col capo scoperto. Il bel Perseo cristiano, dalla lunga zazzera bionda, conficca la lunghissima lancia nelle fauci spalancate del drago, dalle ali puntute, minacciante la Vergine, la quale si scorge da un lato con le mani con-

giunte, in atto supplichevole. Il mostro è accosciato fra scheletri, crani, ossa e altri avanzi di membra umane, in mezzo a vipere, rospi, salamandre, sopra un terreno incolto e selvaggio, che spira la terribile desolazione della morte. Nel fondo, fra colline e palmizi, sorge la città di una fantastica architettura

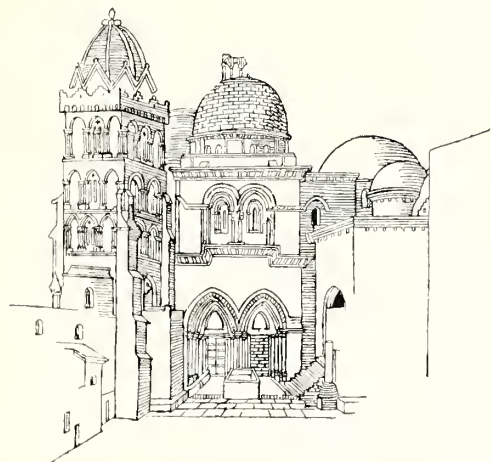
Luogo ove sorge il tempio detto di Salomone a Gerusalemme.

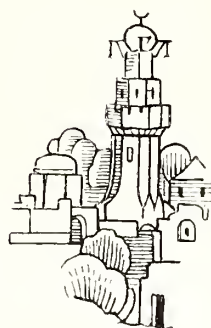
orientale. Ma la porta della città fra due grandi torri rotonde è veramente la porta del Cairo, che il pittore deve aver copiato da qualche disegno. Sopra la porta, fra le cime delle due torri, è sospeso una specie di ponte di legno, che ora nel monumento del Cairo non si vede più.

Reuvich: Il tempio detto di Salomone a Gerusalemme.

Il secondo quadro (largh. m. 3 : 54) rappresenta: *Il trionfo di San Giorgio.*

Il drago moribondo è legato con una fune, che gli passa a traverso la testa per lo squarcio della ferita aperta dalla lancia del Santo, il quale con una mano tiene la corda e con l'altra alza la spada per vibrare l'ultimo colpo all'orribile mostro. Intorno si affolla una turba di musici e di personaggi plaudenti, vestiti de' più vivaci e svariati colori. A sinistra il re e la regina a cavallo in mezzo alla loro corte. Il re, sfarzosamente vestito alla foggia orientale, indossa un mantello nero a fogliami gialli e porta sul capo

Vittore Carpaccio: Il trionfo di San Giorgio.

(Venezia - *Galleria dell'Accademia*).

un immenso turbante: della regina non si vede che la testa, coperta da un berretto cremisi.

Reuvich: La chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme.

Nel fondo è facile scorgere l'inspirazione del solito libro del Breydenbach, come meglio può vedersi nel disegno, che è nella Galleria degli Uffizî e riproduce, con qualche variante, il quadro. Nel mezzo della scena sorge un tempio con la cupola, simile a quello detto di Salomone disegnato nel libro del Breydenbach dal Reuvich, dal quale il Carpaccio trasse per il suo quadro anche la torre e la

Reuvich: La moschea di Rama.

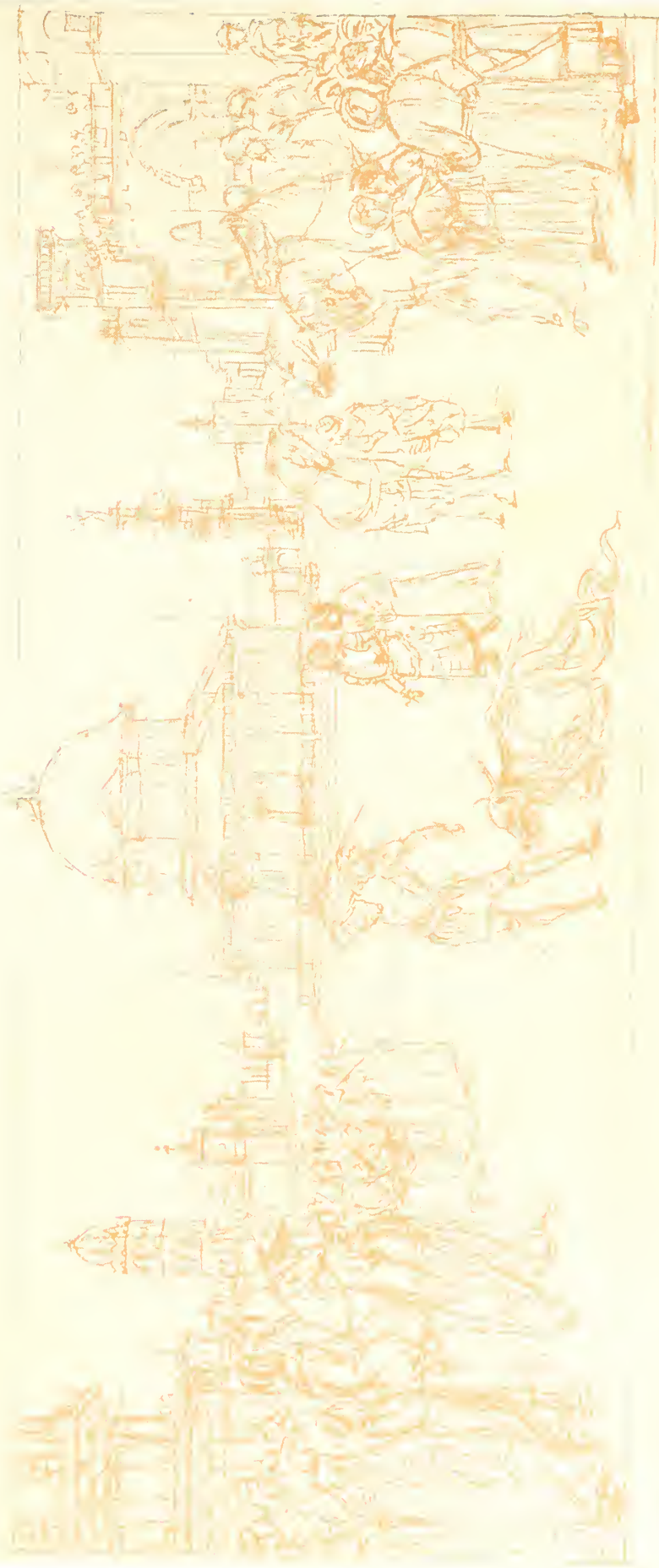
Alvise Donato: Particolare del quadro «La Crocefissione» all'Accademia di Venezia.

facciata della chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme. Soltanto nel dipinto

La chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme.

del Carpaccio quest'ultima chiesa, invece che essere coronata da una cupola, termina con una specie di minareto, simile a quello della Moschea di Rama, città a mezza strada tra Jaffa e Gerusalemme, dove solevano pernottare i pellegrini. Anche il pittore bergamasco Alvise Donato, che fiorì a Venezia dal 1528 al 1550, si valse dei disegni del Reuvich, per il panorama di Gerusalemme, col tempio di Salomone e la chiesa del Santo Sepolcro, nel fondo del quadro *La Crocifissione*, ora custodito nell'Accademia di Venezia.

Reuvich: Un Saraceno.

I prestiti dal Carpaccio chiesti al Reuvich non si limitano agli edifizi, ma si estendono anche alle figure, come chiaramente può vedersi nel disegno degli Uffizi. Sono proprio del Reuvich le due donne, una col volto scoperto, l'altra col capo racchiuso entro una

Reuvich: Donne orientali.

del Santo Sepolcro. — Tempio di Salomone. — Il Saracino, copiato dal Reuwich.

Vittore Carpaccio: Disegno per il «Trionfo di San Giorgio» agli Uffizi.

specie di scatola, ricoperta da un velo, e un Saraceno dal costume caratteristico; tre figure che ritornano altre volte ne' quadri del Carpaccio.

Assolutamente fantastico, senza alcuna diretta ispirazione del Reuwich, è il fondo dell'ultimo dipinto: *Il re Aia e la moglie battezzati da San Giorgio in Silene nella Libia* (largh. m. 2 : 73).

Sulla gradinata dinanzi la porta maggiore del tempio sono inginocchiati il re e la regina, nell'atto di ricevere il battesimo dalle mani del Santo guerriero, il quale, ravvolto in un mantello, tiene in mano una coppa di bronzo istoriata, ricolma d'acqua. Il Ruskin, con quella sua acutezza tinta di umorismo, osserva il curioso atteggiamento del protagonista, il più preciso ed accurato tra tutti i santi, a quanto pare, sin nelle più piccole cose, poichè scosta il proprio mantello, onde gli spruzzi dell'acqua non lo tocchino. Intorno alla gradinata, parte in piedi, parte genuflesse, stanno molte figure dalle fogge orientali. Un levriero e un pappagallo compiono questo gruppo. A sinistra sovra un palco ricoperto da un magnifico tappeto, i suonatori vestiti all'orientale, danno fiato alle trombe e battono la catuba.

Ma la penna non può riprodurre l'incanto dei colori e lo splendore della luce. Il rosato, il violetto, il giallo, il verde, l'azzurro marino, le sfumature più vive e più delicate si armonizzano in un tutto di chiara serenità, senza il minimo sforzo. Pure questa efficacia di colorito e questa purezza di forme si possono trovare in altri pittori veneziani del secolo XV; ciò che in essi cercheremmo indarno è la strana e potente originalità della composizione. Nè in tutta l'arte italiana possiamo trovare alcuna interpretazione nativa più di questa e ad un tempo più efficace della poetica storia del Santo, che passando presso Silene nella Libia, incontra la Vergine, figliuola del Re, offerta in olocausto al Drago divoratore d'uomini, affronta l'orribile mostro, lo vince, libera la fanciulla, la conduce nella città, ove il re, la regina e tutto il popolo, tra immenso giubilo, si convertono alla fede dell'eroico guerriero.

La leggenda continua a dirci come Giorgio addolorato, per le persecuzioni a cui erano soggetti i cristiani sotto il regno di Diocleziano e Massimiano, abbia deposta la sua armatura, per indossare un semplice saio e si sia recato sulla piazza ad imprecare contro i bugiardi numi del paganesimo. Il prefetto Daciano volle punire ferocemente l'audace, ma i più crudeli supplizi, per prodigio divino, non ebbero alcuna efficacia, e il Santo rimase imperturbato, mentre rostri di ferro dilaniavano il suo corpo e torce ardenti ne bruciavano le membra. Non avevano potere i più terribili veleni: il fuoco si estingueva: le ruote dei tormenti si spezzavano. Il prefetto ricorse allora alle lusinghe e alle preghiere perchè Giorgio, abbandonata la sua tenacia, volesse sacrificare agli idoli. Il Santo finse di acconsentire, e condotto nel tempio pagano s'inginocchiò, proclamando la sua fede in Cri-

sto e invocando dal cielo il fuoco distruggitore su quell'albergo d'empietà e superstizione. E il fuoco del cielo piombò sul tempio e lo distrusse. Ma il prefetto, non vinto da quei miracoli, ch'egli reputava sortilegi o malefizi, dopo aver fatto trascinare il Santo per la città, lo fece decapitare. Così Giorgio finì la vita gloriosa. Le varie vicende di questa leggenda il Carpaccio ritrasse in un altro quadro per il coro d'inverno del monastero di San Giorgio Maggiore a Venezia.

Alle storie di San Giorgio segue il quadro di San Trifone, che al Ruskin sembra semplice e gradevole come l'aria estiva, lucente come nube mattutina, più grazioso nella composizione che non siano le più belle opere di Tiziano e del Veronese. Eppure il critico inglese, con una di quelle sue singolari contraddizioni, ammira più i bei tappeti appesi fuor delle finestre, che San Trifone e il Basilisco.

Vi fu mai Santo più ingenuo, vi fu mai bestia più assurda? si domanda lo scrittore geniale. Di San Trifone poco ci dicono gli agiografi. Il Butler scrive che Trifone e Respicio, nati nella Bitinia, presso Apamea, presi nella persecuzione di Decio, nel 250, furono condotti carichi di catene a Nicea, dinanzi ad Aquilino, governatore della Bitinia e prefetto di Oriente. Nonostante minaccie ed esortazioni, confessarono coraggiosamente la loro fede in Cristo, e furono arsi vivi [1]).

Più ricca di notizie della storia ecclesiastica è la leggenda slava che narra in qual modo il Santo sia divenuto il patrono di Cattaro.

È noto come i corpi e le reliquie dei Santi fossero molto ricercati dalla Repubblica di Venezia, che li acquistava, ne faceva traffico, e persino li trafugava, come avvenne per la salma dell' evangelista San Marco. Continuò lungamente il commercio delle spoglie di santi e di martiri, accolte in Venezia dal doge, dai magistrati, dal popolo, solennemente. Nell'anno 809, alcuni mercanti veneziani, recatisi nell'Asia Minore, visitarono il campo Apomeio in Campsade della Frigia, e rinvenuto il corpo del martire Trifone, lo portarono lieti sulla loro nave e salparono alla volta della patria. Giunti in vista delle Bocche di Cattaro, furono colti da violenta procella, per cui dovettero riparare a Porto Rose, non lontano da Cattaro. Dice la tradizione che appena la santa salma si trovò presso a Cattaro, tutte le campane della città cominciarono da sole a suonare. Un'altra tradizione, men pia ma più ragionevole, narra che il capo della città Andreaccio Saracenis e il Consiglio Maggiore essendo venuti a conoscenza del prezioso carico, che portava la nave rifugiatasi nel porto vicino, si recarono dai mercanti veneziani per trattare l'acquisto delle spoglie di San Trifone [2]).

Le vecchie carte riferiscono il dialogo tra i Veneti e Andreaccio, il

[1]) Butler, *Vite dei Padri, dei Martiri*, ecc. vol. XI, p. 108. Venezia, tip. Emiliana, 1860.

[2]) Gelcich Giuseppe, *Marinarezza di Cattaro - Cenni storici* pag. 4 e seg. Trieste, Bello e C., 1872.

Vittore Carpaccio: Il re Aja e la Corte battezzati da San Giorgio, nell'Oratorio degli Schiavoni.

quale cominciò a parlare così: « Rogo vos amici carissimi, vendite mihi « corpus Santi Triphonis ». A cui i veneziani: « Si tu promittis servire ei « cum tota mente et amore, vendimus tibi, et si non, non dabimus tibi eum » [1]).

Pare che le promesse fossero tanto soddisfacenti quanto il prezzo, che fu stabilito in dugento soldi romani per l'urna contenente le sacre spoglie, e in cento soldi per la corona di gemme che l'adornava.

Il 13 gennaio 809, clero e popolo, fra canti ed inni religiosi, mossero sulle navi per alla volta di Porto Rose, a prendere il prezioso acquisto, che fu portato a Cattaro; e subito a spese di Andreaccio si diè opera ad erigere in onore del Santo un tempio sul luogo dove oggi s'inalza il duomo. Trifone divenne il patrono di Cattaro, l'effigie del Santo fu il vessillo della città, l'insegna della Repubblica e, battuta sulle monete, diede il nome ad alcuni denari [2]).

Della vita di San Trifone esiste alla Marciana una narrazione in un codice membranaceo che risale al 1466, già posseduto da un Urbano Raffaelli [3]). Il codice miniato per commissione della nobile famiglia Bucchia di Cattaro, forse in Cattaro stessa, più tosto che in Venezia, come vuole il prof. Gelcich, consta di due parti, ed è così intitolato nell'*explicit*, dove alcune righe sono cancellate:

« Complito ha questo — libro chiamato paterzio al honor de Dio et « de madona sancta maria et complito . . . .
« in 1466 a di 8 de marzo Comenza in lo seguente libro lezendo de misier « San Triphon martire confalon et protector de la citade de Cataro ».

Il libro discorre la vita di Trifone, che fin da fanciullo operava miracoli liberando dal demonio gli ossessi. La descrizione di cotesti esorcismi è accompagnata da alcune miniature, belle per la espressione delle figure e per i vivi colori delle vesti.

L'ultimo miracolo di San Trifone è anche quello rappresentato dal Carpaccio, ed è così narrato nel vecchio codice.

Gordiano imperatore romano aveva una figlia d'*intelletto sapientissima et di faza bellissima*, posseduta dal demonio. Nè alcun esorcismo avea potere sullo spirito maligno, che diceva di non voler obbedire e partirsi dal corpo della giovinetta, se non alle invocazioni del fanciullo Trifone. Per tutti i luoghi dell'impero, a tutti i giudici e prefetti si comandò di rintracciare il fanciullo esorcizzatore, che fu finalmente trovato nella *contrata sua presso ad uno fiume pascolando anedre*. Trifone fu condotto a Roma, ma il demonio sentendo il santo approssimarsi incominciò a gridare di non *potere oltra*

[1]) *Instrumentum Corporis Nostri Gloriosi Gonfalonis Martyris Sancti Triphonis*. GELCICH, *Storia documentata della Marinarezza Bocchese*, pag. 79, Ragusa, 1889.

[2]) GELCICH, loc. op. cit.

[3]) *Miracoli di S. Trifone*. Cl. XI. It. Cod. 196.

nela puta stari e fuggì via prima che il fanciullo prodigioso giungesse. L'imperatore tutto lieto accolse Trifone e lo pregò di evocare quel demonio, che tanto avea travagliata la sua figliuola. Qui nel dialogo fra il santo e il demonio c'è un così ingenuo ma vivo contrasto drammatico, che sarebbe peccato non riferire le candide parole:

« In pressenzia delo imperatore el sancto con clara voze comenzò a « sconzurare quelo immondo spirito cussì dizendo: Sey de che condizion se « voia a te spirito immondo io ti comando per parte del mio idio che vegnj « in questa pressenzia a nulo nozendo et fate vissibile al nostro vedere; et « *echo subito fra la turba aparve uno chane negro qual aveva li ochi del fogo* « *el capo per tera traeva,* el quale dimandò Triphone dizendo dico a te di- « monio che cassione questa con questa puta che in lei entrasti; el dimonio « rispose molto mi meraviglio chel te sia data potesta sopra la generazione « nostra conzossia tu non abi anchora età de annj dodeze; el puto Triphone « li disse non dubitare ma dime come tu entrasti dentro ala puta; rispoxe « el dimonio mio patre mel comando ch'io dovesse quela suader et da « poi conturbare; al quale disse el santo et chi è el patre tuo; el demonio « rispoxe l'è nominato diavolo; alora disse el sancto Triphone diavolo et « satanas non sono una cossa? disse el demonio manifesto he, che sono uno, « però che luj induza la mente deli homeni azo non credano in Dio patre « omnipotente et in Jhesu Cristo suo fiuolo el quale Pietro et Paulo in « questa zitade predicarono et per lo nome del quale sostenero molti tor- « menti et passarono da questo mondo al signore; disse ad quelo sancto « Triphone adoncha el patre tuo ha potestate de darti locho de intrare ne « la imagine de dio; el demonio rispoxe la potestate nostra in queli pre- « vale i quali idio non cognoscendo fazano l'opere nostre; Sancto Triphone « disse et quale sono l'opere vostre; rispose il demonio l'opere nostre sono « idolatria i omizidi adulteri biastemie avarizia invidia superbia et hogni « altra operazione simile ad queste la potestate nostra e sopra questi quali « queste cosse simile cometono. Aldando queste cosse lo imperatore et tutti « i suoi amizi quali nel suo palazo si trovavano repleti de alegreza stavano « stopefacti et molti dei gentili se convertiro, et credettero al nostro signor « missier Jhesu Christo »[1]).

La miniatura del codice, che illustra questo miracolo, rappresenta sotto il portico di un ricco palazzo l'imperatore, l'imperatrice e molti personaggi, mentre il santo fanciullo conversa con il demonio, che, secondo la leggenda, *si tramutò in un cane con gli occhi di fuoco*, uscendo dal corpo della giovane principessa, la quale se ne stà ritta nel mezzo della scena, con le mani giunte, come assorta in un'estasi. Considerando questa miniatura e la leg-

[1]) Pagg. 97, 98, 99 del Codice.

Vittore Carpaccio: San Trifone libera dal demonio la figlia dell'Imperatore, nell'Oratorio degli Schiavoni.

genda che l'ha ispirata, si vedrà facilmente che mal fu interpretata fin qui la scena dipinta dal Carpaccio, dove non è già raffigurato come tutti credono, *San Trifone che ammansa il basilisco,* ma bensì *La figlia dell'imperatore liberata dal demonio.*

Uguale a quella della miniatura è la scena nel dipinto del Carpaccio. Sotto un ricco portico sta l'imperatore seduto: accanto a lui la figlia con le mani giunte e l'aspetto sereno, tranquillo, ma non estatico, come nella miniatura. Di contro il santo fanciullo, che ha esorcizzato il demonio, tramutatosi non più in un cane dagli occhi di fuoco, ma in un basilisco, l'assurda bestia araldica, che eccita l'umorismo di John Ruskin. Sulla piazza, ai piedi della gradinata magnificamente rabescata nel marmo, come la scala ducale del Rizzo, si aggruppano vari personaggi, probabilmente confratelli della Scuola, vestiti delle pittoresche fogge veneziane: e nel fondo Venezia, che accoglie già le glorie del Rinascimento, co' suoi magnifici edifici dalle finestre con gli archi a tutto sesto, affollate di belle dame, con le sue logge eleganti, ornate di ricchi tappeti, che scendon giù dalle balaustrate.

Il Miracolo di San Trifone.
Miniatura di un Cod. membr. dell'anno 1466 alla Marciana.

Capitolo VIII.

Gli Albanesi, la loro Scuola in Venezia e i quadri del Carpaccio.

Come i Bretoni sono l'ultimo avanzo della grande nazione celtica d'Europa, così gli Albanesi sono l'ultimo ramo del grande popolo illirico, che ebbe sua prima stanza al Nord della penisola balcanica.

Nell'antichità greco-romana col nome di Illyrium o Illyris denotavasi la regione che oggi abbraccia il Montenegro e l'alta e media Albania: l'Albania inferiore chiamavasi, come ai giorni nostri, Epiro [1]). Dalle valli dell'Albania e dalle sponde del velivolo Adriatico giunge a noi ancora l'eco di antiche leggende mitologiche e di forti geste guerresche. Qui la mitologia greca pose l'Acheronte, il Cocito, i Campi Elisi, il monte Cassiopeo, il Pindo, i monti Acroceraüni, la sacra foresta di Dodona. Su questi campi combatterono i re di Macedonia Filippo e Alessandro, conquistatori dell'Epiro; da queste sponde salpò per l'Italia Pirro re dell'Epiro, uno dei più valorosi capitani dell'antichità; qui s'agitarono in lunghe guerre i Romani, che ridussero finalmente sotto la loro dominazione l'Illirio e l'Epiro. Dopo la divisione dell'impero romano (a. 395 d. C.), l'Albania, assoggettata agli imperatori di Bisanzio, fu invasa, corsa e a quando a quando in parte conquistata dai Goti, dai Serbi, dai Croati, dai Bulgari, dai Normanni, fino alla caduta di Costantinopoli (1204).

Nella spartizione delle terre dell'impero bizantino, i veneziani, che fin dal secolo XI aveano rivolte le loro mire all'Albania e specialmente a Durazzo, preferirono le costiere marittime ed ebbero, oltre a molti altri lidi opportuni al commercio, Durazzo e l'Epiro. Il dominio veneto non fu tranquillo nè lungo, e i despoti d'Epiro riconquistarono i paesi dell'Albania, che poi soggiacquero alla dominazione degli angioini, dei bulgari, dei serbi

[1]) Galanti A., *L'Albania*, pag. 79, Roma, 1901.

e di alcune famiglie albanesi, che, tra le rivolte ond'era agitato il paese, giunsero a insignorirsi di alcune terre [1]).

Nel 1383, compaiono per la prima volta nell'Albania i turchi ottomani, bramosi di conquiste. Alcuni dinasti albanesi si rivolsero allora a Venezia, che oppose un valido argine all' invasione ottomana e riuscì a poco a poco a ristabilire il suo mite e saggio governo su gran parte della regione, in modo che, nel primo quarto del secolo XV, la Repubblica era già padrona di Scutari, Alessio, Durazzo, Valona, Dulcigno, e di tutta la costa da Antivari alle Bocche di Cattaro. Questi dominî Venezia governava co' suoi rettori, rispettando sempre i privilegi locali, mentre nella rimanente Albania signoreggiavano numerosi dinasti, o del tutto indipendenti come certe tribù montanare, ovvero sotto l'alta protezione, ora di Venezia da un lato, ora, dall'altro, del Turco, che nell' interno del paese proseguiva lentamente e tenacemente la sua conquista [2]).

Prima di piegar tutta sotto il giogo ottomano, la nazione albanese seppe raccogliere gli sforzi supremi della sua virtù combattente nel nome di Giorgio Castriota detto Scanderberg, che guerreggiando contro i Turchi, volò di vittoria in vittoria, gittando lo sgomento fra i nemici. Ma nel 1467 lo Scanderberg moriva e con lui tramontava la fortuna della sua patria [3]).

Venezia accennava a raccogliere l'eredità del Castriota. All'eroe glorioso, svanite le prime diffidenze, essa non era stata avara di soccorsi e di onori, e al figlio dello Scanderberg che, poco prima della morte del padre, era venuto a Venezia, la Signoria aveva donato « una veste d'oro et altro « del valore di 100 a 150 ducati » [4]). Nelle città albanesi, ancor soggette al dominio di San Marco, i patriotti, che avevano combattuto per la libertà, si raccoglievano fiduciosi intorno alla Repubblica, che non tralasciava con doni di amicarsi i sudditi dell'Albania, e si preparava o con segreti maneggi, o con le armi a respingere le minaccie e i pericoli del turco imbaldanzito [5]). Benchè senza aiuto delle nazioni cristiane, Venezia dovette alla fine ricorrere alle armi, e virilmente s' oppose al Turco, che con una formidabile armata, sotto il comando di Suleiman pascià, nel maggio del 1474, stringeva Scutari d'assedio.

Mentre Antonio Loredan ributtava coraggiosamente gli assalti, Tradiano Gritti alla foce della Boiana sconfiggeva l'armata nemica. Ma incalzando aspramente l'assedio di Scutari e facendosi sentire acerba la penuria dei

[1]) GALANTI, op. cit., *passim*.

[2]) Id. ibid. pagg. 129-134.

[3]) BIEMMI, *Ist. di Giacomo Castriolo, detto Scanderberg*. Brescia, 1742. — BARBARICH, *Albania*, Roma, 1905.

[4]) *Regesti Albanesi* del Cecchetti, Senato, *Mar*, VII, 142.

[5]) Il 6 febbraio 1469, la Repubblica aggiungeva tre nuovi cavalli a quelli che aveva già donati a Nicolò Moneta voivoda in Scutari per la fedeltà ed importanza de' suoi servigi (*Reg.* cit. Senato, *Mar*, IX 31 t°). E negli anni 1472 e 1473, i Dieci mandavano lettere secretissime ed istruzioni a Leonardo Boldù, provveditor d'Albania e conte di Scutari, rinnovando grandi promesse a Mahmut pascià, nel caso che, come era suo intendimento, assaltasse la città e l'impero di Costantinopoli. (*Reg.* cit. Misti C. X, *Zonta*, XVII, 181, XVIII, 5 e 5 t°, 6, 7).

viveri, al popolo, che domandava la resa, il Loredan, snudandosi il petto, rispose: « Orbene, eccovi le mie carni e il mio sangue; saziatevene, ma « durate a difendervi ». E la difesa continuò vigorosa e tenace finchè il turco fu costretto a ritirarsi.

Tanta vittoria fu sommamente gradita al Governo ed al popolo, e Venezia risonò di feste gioconde. Il Senato non dimenticò i valorosi, anche più modesti, che aveano contribuito al trionfo, come un fra Bartolomeo da Venezia e un fra Paolo da Emethia minoriti, che nell'assalto dato dai turchi a Scutari, avevano prese alcune bandiere del nemico [1]).

La sconfitta non avea però avvilito e fiaccato l'ottomano, che nel maggio del 1577, con un esercito di 150,000 combattenti, guidato dallo stesso sultano Maometto II, prese Croia per fame, espugnò Alessio e Drivasto e cinse nuovamente d'assedio Scutari, che fu difesa dal provveditore Antonio da Lezze e resistette un'altra volta con indomato coraggio. Ma quando la città fu ridotta a' suoi termini estremi, senza munizioni, senza viveri, Venezia, chiese la pace, e Scutari, nel 1479, fu ceduta al turco, salva la vita dei difensori. Ai veneziani non rimasero, per qualche tempo ancora, se non alcune città della costa. La forza ottomana imperava ormai incontrastata sull'Albania. Degli albanesi, che non vollero piegarsi al giogo dell' oppressore, parte si rifugiarono nelle regioni alpestri del loro paese, parte esularono a Venezia o nella Calabria e in Sicilia, protetti da Alfonso V di Napoli, l'amico più fido dello Scanderberg.

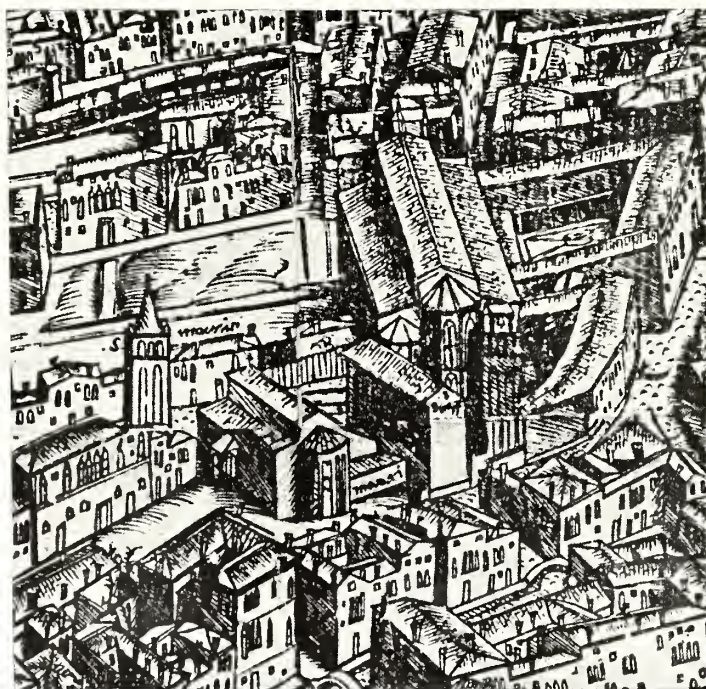
A tutti coloro, che avevano difeso con l'indipendenza della patria l'onore del vessillo di San Marco, la Repubblica veneta fu prodiga di pensioni, di uffici importanti e lucrosi, di terre da coltivare. Guardando alle elargizioni concesse a famiglie albanesi rifugiate nelle lagune, si ha una riprova della sapienza e della bontà paterna del Governo veneto verso i sudditi. « Era iusta e conveniente cossa — dicevano i governanti ne' loro « decreti — dar tal expedition a questi Scutarini venuti qui, che al con- « specto del nostro Signor Dio et apresso tutto el mondo el Stato nostro « non possi iustamente esser caluniato, e che loro povareti intendano per « nui esserli facte quelle provision che sono rexonevole » [2]).

Protetti dal Governo e circondati dalla pubblica benevolenza, cresce-

1) *Reg*. cit. Sen. *Mar*, X n. 59.

2) Arch. di Stato, Senato *Mar*, 28 giugno 1479 È curioso notare alcuni di cotesti provvedimenti. Nel dicembre 1478 si assegnano provvigioni ad alcune vedove di Scutarini, morti nell'assedio. Nel maggio 1479, essendo vacante il posto di Massaro in alcuni uffizi di Venezia, si ordina vi siano impiegati emigrati Scutarini, oppure Veneziani che abbiano sofferto nell'ultimo assedio; e nel luglio dello stesso anno si prendono disposizioni relative agli Scutarini, mandati nelle cittadelle del Friuli, e per eseguire gli ordini del Governo si eleggono cinque Savî; nell'agosto si concedono provvigioni alle famiglie degli Scutarini e dei Drivastini, che avevano perduto i loro capi e i loro beni, e si dà un sussidio mensile a tre figliuoli di Coia Humri, morto nell'assedio (*Regesti* cit. Senato, *Mar*, XI. 3, 22 t, 37, 37 t, 43 t). I provvedimenti continuano negli anni seguenti. Nel settembre 1480 si eleggono cinque nuovi Savî per eseguire gli ordini presi a favore degli emigranti Scutarini e Drivastini, ai quali si concedono poi terre nel Friuli e sussidì; nel luglio 1489 si decreta di pagare per altri cinque anni il sussidio alle vedove dei cittadini di Scutari e di Drivasto; nel luglio 1492 si spediscono danari per le fortificazioni di Cattaro ecc. (*Reg*. cit. Senato, *Mar*. XI. 84 — Senato, *Terra*, X. 153 — Senato, *Mar*. XIII. 90).

vano in prosperità gli ospiti albanesi, che tra il popolo veneziano, portavano una nota pittoresca e vivace con i loro ricchi costumi, che conservano ancora. Commerciavano con profitto in olii, e più particolarmente in tessuti di lana, e divennero in breve una così importante e numerosa colonia da lasciare il loro nome a varie strade della città [1]).

Ma prima ancora che la sventura colpisse la loro patria, a cominciare da quando il veneto Governo era restituito a molti paesi dell'Albania, non poca

L'antica chiesa di San Maurizio (dalla Pianta del de Barbaris).

di quella gente industre e operosa avea trovato ospitalità a Venezia, e fin il 22 ottobre 1442 s'era riunita in un consorzio a San Severo, dove fin dall'810, sorgeva un monastero intitolato a San Gallo. E appunto per ciò questo gran santo inglese (n. 551, m. 646), che ebbe poi naturalità svizzera, gli albanesi di Venezia presero come patrono della loro Scuola, oltre alla *Madonna del buon Consiglio*, chiamata da essi *Nostra Signora di Scutari*, la protettrice dell'Albania. Quando, nel 1447, il sodalizio albanese passò in chiesa di San Maurizio, dove ebbe un altare e la sepoltura pei confratelli, fu assunto anche San Maurizio come terzo patrono della Scuola. Non conosciamo, se non dalla Pianta del de Barbaris, la forma dell'antica chiesa di San Maurizio, costruita, secondo le cronache, nel 699 dai Candiano e nel 1590 atterrata e ricostruita.

1) Vi sono varie strade di Venezia le quali hanno preso il nome dagli Albanesi, che vi fecero soggiorno. TASSINI, *Curiosità veneziane*, pag. 11. Venezia, 1887.

Anche di questo secondo edificio rimane traccia soltanto in un quadro, che si conserva ancora nella sagrestia e mostra il tempio assai diverso da quello che ora sorge sul campo di San Maurizio. Infatti, demolito nel 1806 il vecchio tempio, uno nuovo ne fu eretto sul disegno del patrizio Zaguri, che volle nell'interno imitare la chiesa di San Geminiano del Sansovino. Antonio Selva

La chiesa di San Maurizio ricostruita nel 1590.
(Da un quadro custodito nella sagrestia della chiesa).

e Antonio Diedo murarono la facciata, che porta l'impronta di quel freddo stile neoclassico, molto in onore anche nelle architetture veneziane in sui primordî del secolo diciannovesimo. La nuova edificazione ha il prospetto e la porta d'ingresso sul campo, laddove l'una e l'altra, nell'edifizio del 1590, guardavano verso la calle.

Una tavola, che già nel 1447 adornava l'altare degli Albanesi nel primo tempio di San Maurizio, è oggi smarrita, ma nel secolo XVIII era ancora al suo posto, giacchè *La Cronica Veneta sacra e profana* (Venezia, Pitteri,

MDCCXXXVI) scrive a pag. 250: « L'altar della B. V. e di S. Gallo in « pittura antica è degli Albanesi, o Epiroti, la confraternita de' quali è « delle più antiche ».

Fin quasi alla fine del secolo XV si raccoglievano sempre per le loro divote adunanze nella sagrestia e presso all'altare di San Maurizio, e immutate tenevano quelle modeste e pie consuetudini, che avevano ordinata, sino dal 1442, la loro prima confraternita a San Severo.

La chiesa di San Maurizio ricostruita nel 1806.

La Mariegola meglio disposta e compilata in varî tempi successivi non cambiò nella sua forma sostanziale[1]), e fa manifesto il senno pratico e discreto con cui si reggeva anche la Scuola degli Albanesi, uno di quei tanti sodalizî di religione e di carità, che prosperarono a Venezia e mantennero l'esercizio della virtù e i legami dell'affetto tra le famiglie modeste.

La Confraternita nazionale si raccomanda alla protezione di Maria Santissima, di San Maurizio e di San Gallo. Si fa obbligo ai confratelli di pregare i Santi patroni dicendo un *pater noster;* si puniscono con pena pecuniaria e si

[1]) Una prima copia dell'antica Mariegola era del 1552, ma fu sciupata dall'uso quotidiano e distrutta; un'altra ne fu fatta nel secolo XVIII, ed è quella che si trova nell'Archivio di Stato (Provved. di Comune, Sest. di S. Marco, vol. II-U, n. 279, f. 33 t.). Un estratto incompleto dell'antica Mariegola si conserva anche nella Biblioteca Marciana (Mss. It. Cl. VII N. 737).

allontanano dalla Scuola i bestemmiatori: si ordina ai confratelli e alle sorelle di frequentare nelle feste i divini ufficî, e al Gastaldo e ai compagni di Banca di assistere all' altare dei patroni alla messa cantata, ogni terza domenica del mese, e alla messa da morto, celebrata ogni settimana per le anime dei compagni defunti. Il Gastaldo e gli ufficiali, nella vigilia di San Gallo, devono offrire ciascuno una candela del *valor di un soldo*, acquistata co' denari del sodalizio, perchè il « nostro Piissimo Sig.r Giesù Christo dia tanta gracia a questa Scuola che la prosperi meglio di quello che fin ad hora ha fatto et habbia qualche beni stabili, come sono case, possessioni ». Sempre per onorare Iddio e per seguire l'esempio di altre confraternite, si delibera di accogliere nella confraternita, senza che paghino alcuna tassa, due oppure quattro pifferatori, i quali debbano suonare nelle feste religiose. Tutti i fratelli dai quindici anni in poi possono avere il pane; tutti sono obbligati a portare i morti, quando ciò sia comandato dal Gastaldo; nessuno può rifiutare l'ufficio a cui sia eletto. Poichè *varj sono gl'appetiti, chi vuole il bianco e chi è amante del nero,* si stabilisce che eletto appena il Gastaldo, debba giurare nelle mani di un sacerdote e dia poi garanzia dei denari a lui dati in consegna. I fratelli e le sorelle sono obbligati a pagare una tassa detta *luminaria*, che nel 1451 si fissa in soldi dieci all'anno per gli uomini e cinque per le donne, e un'altra piccola tassa per il pane e per le candele. Tutti poi devono aver scritto il nome sopra una *tolesella di bosso*, fatta eccezione per i gentiluomini, iscritti invece in un libro, e tutti, ogni terza domenica del mese e ogni festa solenne, sono tenuti, sotto pena di multa, a fare un'elemosina, ritirando una bolletta di ricevuta. Altre elemosine per i poveri sono raccomandate ai fratelli, i quali, prima del matrimonio e d'intraprendere qualche viaggio, devono confessarsi e comunicarsi.

Una deliberazione dell'11 aprile 1454, *nel tempo del discretto e prudente homo sier Piero de Zorzi gastaldo*, con la quale si stabilisce che il Gastaldo e il Vicario non possano essere se non albanesi, manifesta come una tendenza nel maggior numero dei confratelli di volersi chiudere in una specie di aristocrazia nazionale; e un altro provvedimento del 25 agosto 1476, essendo Gastaldo *Zuanni Bianco marçer,* mostra già come la Scuola sia giunta a una certa floridezza e cerchi emulare il lusso di altri consimili sodalizî riccamente addobbando il suo altare a San Maurizio. Si delibera inoltre di togliere dalla cassa sociale e di chiedere a prestito ai soci i denari che occorrono per compire una croce intorno a cui lavorava l' orefice maestro Antonello. Non si sa dove sia andato a finire il prezioso lavoro, che dovea esser simile alla croce di legno e di cristallo con gentili figurine di argento dorato della Scuola di San Giorgio dei Dalmati. Nell' anno 1501 si parla di un'altra Croce, fatta nella stessa maniera: una cornice di legno conteneva tre pezzi di cristallo ed era coperta, come il pome e il tronco,

d'argento finamente lavorato. Era un regalo di Luca Moneta, forse parente di Niccolò Moneta, voivoda di Scutari [1]). Andò perduta anche questa, giacchè nell'anno 1762 gli Albanesi avevano soltanto una croce di non grande valore, come si vede da una stima delle loro argenterie.

Intanto, caduta Scutari, avviene la grande emigrazione degli Albanesi a Venezia, e non bastando più la tomba di San Maurizio pei defunti confratelli, nel luglio 1491 si delibera l'acquisto di due arche per sepoltura in chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Il 5 settembre si fa l'istromento « per « la concessione d'un certo terreno al luoco, che giace nel Cimiterio di « Sant'Orsola appresso la porta della chiesa dei San Giovanni e Paolo » per costruirvi le due arche sepolcrali.

Gli Albanesi, fatti oramai veneziani per affetto e per dimora, vivevano della vita della nuova patria d'adozione, e prendevano parte alle feste della Repubblica, come appare da una deliberazione del 22 luglio 1497, nella quale fu preso « che tutti li Preti che sono tenuti venir *alla Processione di « San Vido* venir debbano con le sue cotte ».

Il giorno di San Vito, in cui dalla Repubblica si commemorava la vittoria riportata sui congiurati di Baiamonte Tiepolo, era una delle principali feste di Venezia. Ogni anno, il quattordici giugno, il Doge visitava la chiesa dei Santi Vito e Modesto, accompagnato in solenne processione dalla Signoria, dai magistrati, con le sei Scuole grandi, le congregazioni del clero e il Capitolo dei canonici di San Marco. Finite le sacre cerimonie in chiesa, il Doge, per ritornare al Palazzo, dove era imbandito un suntuoso convito, attraversava, col suo seguito, sovra un ponte di chiatte, il Canal grande, passava per San Maurizio, ed era incontrato con gran festeggiamenti dagli Albanesi, che addobbavano il campo con tanta pompa da *convertirlo in giardino di delizia o in teatro di solennità* [2]). I fratelli poi della Scuola si raccoglievano a banchetto.

Alla fine del Quattrocento sembra che il sodalizio abbia ottenuto almeno una parte di quelle ricchezze che avea invocate da Dio, perchè i confratelli non vogliono più starsene contenti dell'umile altare in chiesa di San Maurizio e pensano a radunarsi in luogo più comodo ed ampio [3]).

[1]) V. nota 5 a pag. 192.

[2]) CORONELLI, *Guida de' Forestieri sacro-profana*. Venezia, 1706.

[3]) Nel 1497, al paragrafo 113 della Mariegola, si legge: « Nel tempo del discretto et prudente homo sier Bernardino Strazzarnolo Gastaldo, et de suoi compagni Parte presa in Capitolo a ballote quaranta otto de si, et in contrario hebbe ballotte « nove, che si debbia far fare la Scuola sopra quel terreno della Chiesa di S. Maurizio posto sopra il Campo, con le Casette « delli poveri, et assai fratelli della Scuola sporgeranno di l'elimosina per far detta Scuola con l'Hospedaletto, che sarà ad honor « di Iddio, e della sua Madre Vergine Maria, et di Missier San Gallo, et della nation degli Albanesi, che insin gl' Armeni « hanno il suo Hospedaletto, et noi non lo havemo, la qual cosa sarà molto grata a Dio, et a questo glorioso Stado, et sarà « grandemente utile alli poveri nostri, et sara in perpetua memoria, et honor della Nation, et etiamdio in questa Scuola si al« logara la nostra Croce, et tutti li nostri Arnesi, perchè sarà in luogo sicuro, et sarà sparagno di molte spese, qual cosa « sara in beneficio delli nostri poveri et questo che diede simil principio ha fatto bene, perchè molti fratelli farano la elimo« sina, che non la fanno, et quando la Serenità del Principe passerà il giorno di San Vido con l'Illus.ma Signoria Nostra di « Venezia, vedera questa Scuola, donde che sarà sempre laude et honore di tutti li Nostri Albanesi, et perchè dove si dice « dello terreno della Chiesa di Santo Mauricio, si dice ancora non ostante dove piacerà al Gastaldo, et agli soi Compagni et « similmente alli dodeci fratelli di detta Scuola di far mercato appresso di loro, et fabricare, come a quelli per la maggior « parte piacera, o sia quel terren della Chiesa, o sia quello, che a loro piacerà, e così si farà per l'avenire ».

Fin dal 1448 il pievano di San Maurizio, con licenza del vescovo di Castello Lorenzo Giustinian, avea dato in enfiteusi alla Scuola, col canone livellario di tre ducati d'oro all'anno, *dua Albergia sive duas Cameras*, sulle quali, ampliandone l'area, fu preso di costruire la Scuola. Nel 1489 era già sorta; e certamente per dimenticanza non è indicata nella Pianta del 1500 del de Barbaris, dove scorgiamo bensì la chiesa di San Maurizio, ma non il nuovo edifizio degli Albanesi inalzato tra la chiesa e il campanile [1]). La fabbrica aveva una fronte ristretta e in proporzione molto profonda, e s'appoggiava immediatamente alla chiesa di San Maurizio. La facciata che avea di pietra d'Istria soltanto gli stipiti della porta e delle finestre e tutto il resto di laterizi, guardava la *calle del Piovan* in linea eguale alla chiesa; dall'altra parte erano le case dei cappellani, che si distendevano fino al vicino rio di San Maurizio e fino al confinante convento di Santo Stefano. Nel mezzo del fabbricato s'apriva fino a pochi anni fa una corticella pittoresca con un pozzo nel centro e con ballatoi di legno tutto all'intorno, sui quali si arrampicava la vite. Nella corte tre usci conducevano alla calle, al rio per l'approdo e alla chiesa di San Maurizio. La Scuola propriamente detta occupata la parte anteriore del lungo fabbricato, poi veniva lo scalone ed indi l'abitazione del pievano. Al pianterreno trovavasi il così detto *Albergo da basso*, poco illuminato, con un altare di pietra, come rileviamo dalla Mariegola. Nelle Scuole l'albergo *da basso* serviva generalmente per la celebrazione delle messe per i defunti, e un esempio ben conservato di un luogo simile vediamo ancora nella Scuola dell'Angelo Custode, ora Chiesa evangelica ai Santi Apostoli.

L'entrata della Scuola degli Albanesi si apriva nel mezzo, con ai lati due finestre dalle inferriate artisticamente lavorate; l'uscita nella parete posteriore a sinistra dell'altare, dietro al quale una scala conduceva all'*Albergo di sopra*, in modo che qui l'ingresso era invece a destra dell'altare; dalla parte della calle due finestre davano luce alla stanza. Nell'albergo di sopra si celebravano le messe ordinarie, si tenevano le adunanze, si facevano le elezioni.

Nel 1500 si dà mano all'ornamento interno della Scuola, facendo «il «soffittato dell'Albergo di sopra con le sue ruoxe sopra li quadri». E tra il 1501 e il 1502 si costruiscono pavimenti e soffitti nelle stanze del primo piano e del pianterreno. I confratelli non risparmiano spese per adornar come a festa la loro sede, e il 13 maggio 1502 si concede di poter spendere, *oltre tutte le altre spese solite et consuete che fra l'anno occorrono fino alla summa di ducati dieci d'oro,* qualche altra somma per la nuova fabbrica e per altra cosa che fosse a beneficio ed utilità della Scuola.

La magnifica Croce, *ricca d'argento et di gran valuta*, che si dava qualche volta a prestito, è fatta segno a più gelose cure, e il 20 marzo 1503,

[1]) Abbiamo un altro esempio di una Scuola eretta tra una chiesa e un campanile, ed è la Scuola dei Tagliapietra a Sant'Apollinare.

nel tempo del discretto et prudente homo Sier Zuan Nicolò zimador Gastaldo, si ordina così: « Volemo bene, che il Gastaldo con li suoi Compagni insieme « habbia libertà di imprestar il Toribolo, et la Navicella al Reverend.° Missier « Piovan nostro per lo giorno della sua festa, ma la sopradetta Croce non « volemo per modo niuno che sia imprestata a persona del mondo ».

Ma di oggetti ben più preziosi, che non fossero la Croce, il turibolo e la navicella, andavano gli Albanesi ornando il luogo delle loro adunanze.

Sebbene la Mariegola non lo dica, sappiamo còn certezza, che nel 1504 fu commesso al Carpaccio di dipingere per l'Albergo di sopra alcune storie della vita della Vergine, giacchè nel quadro rappresentante l'*Annunciazione* è scritto: *In tempo de Zuane de Nicolò Zimador e soi compagni MCCCCCIIII del mese d'Aprile.*

Probabilmente Zuan di Nicolò, di mestiere *cimador,* fece fare i quadri in memoria della sua nomina all'ufficio di Gastaldo, la cui elezione avea luogo il 25 marzo, il dì dell'Annunciazione [1]). Appunto nel dipinto che rappresenta l'*Annunciazione* il nuovo eletto fece inscrivere il suo nome.

Che poi si sia scelto come pittore il Carpaccio, apparirà ovvio quando si pensi che gli Albanesi non solo aveano potuto vedere le nobili prove dell'ingegno di Vittore nella Scuola di Sant'Orsola, nel cui cimitero possedevano, come s'è veduto, due arche sepolcrali, ma ammirare anche parecchie pitture del rinomato artefice nella Scuola degli Schiavoni; onde scelsero pur essi il Carpaccio non volendo esser da meno della nazione rivale. Fra le due nazioni ferveva infatti una di quelle inimicizie, non rare tra popoli affini di razza e animati da eguali interessi. Di coteste invidie e inimicizie, sen-

[1]) Nel cap. 135 della Mariegola si legge: « Nel tempo (24 marzo 1503) del discreto, et prudente homo sier Nicolò « cimador Gastaldo, di sier Andrea di Piero coffaner Vicario, et de suoi compagni. Accìò ch'ogni fratello di questa nostra « Scuola così degl'honori, come delle fatiche debba haver la sua parte. L'anderà parte, che da mò avanti l'elletion del Ga- « staldo, Vicario, et Compagni sia fata in questo modo videlicet.

« Che la prima domenica avanti il giorno dell'Annontiation della Madonna di Marzo il Gastaldo debba far congregar « li suoi compagni nella Scuola, et congregati ridursi nell'albergo di sopra la Scuola, et ivi far celebrar una messa dello Spi- « rito Santo, invocando l'ausilio divino, che inspiri nel Cuore di tutti li fratelli elettori, acciocchè facciano elettione d'un Ga- « staldo buono, et sufficiente da governar li beni di detta Scuola, qual elettione sia fatta in tal modo,

« Che compita la detta Messa dello Spirito Santo il Sacerdote vestito delli paramenti Sacerdotali dia il Sacramento a « tutti gli elettori, segondo che si conviene nel Capitolo vigesimo quarto di questa Mariegola, ed in tal elettione non s'habbi « riguardare nè ad amici, ne a parenti, ma bensì alla conscienza loro, facendo elettione d'un Gastaldo fedele, et honesto, et « da bene, il quale sia atto a questa santa, et divina impresa acciò che li beni di questa Scuola non siano malmenati, et va- « dano in sinistro, et così debbano giurare il Gastaldo, Vicario et Compagni, et fatto questo il Gastaldo seder debba nello « primo e più honorato luoco della Banca, il Vicario, et suoi compagni di grado in grado secondo l'antiquita et dignità loro « et sentati tutti per ordine siano eletti due, overo tre Gastaldi, uno de' quali poi rimanga, il quale parera più sufficiente alla « più parte della Banca, et il medemo ordine si servi nell'elettione del Vicario, siano eletti due o tre Vicari, et quello, il quale « sembrerà più atto a questa impresa, quello sia confermato per Vicario, et non possi esser eletto niuno per Gastaldo nè per « Vicario se non è stato per lo meno tre volte alla Banca, et se per caso ne rimanesse qualchedun contra la termination di « detta parte, non s'intendi esser rimaso per modo alcuno, et se il Gastaldo vecchio non volesse scacciar detto Gastaldo overo « Vicario eletto contra il tenore, e forma di questa presente parte, li detti cinque Sindici habbiano libertà di scacciarli di tal « Offitio, la qual balotatione si faccia sinceramente ballottando di grado in grado per ordine,

« Prima mettendo il Gastaldo la Croce sopra l'Altare, et li bossoli avanti la Croce, ed di poi ballottar lui, gl'altri poi « di grado in grado secondo che gli sarà inspirato dallo Spirito Santo et eletti tutti gl'Offitiali della Banca Nuova il Gastaldo « vecchio accetti il Gastaldo nuovo, il Vicario et suoi Compagni, che sono diecìotto il giorno della Madonna di Marzo, et si « chiamano detti Compagni di tutto l'anno, et poi l'ultima domenica d'Agosto si faccia tre Compagni di mezz'anno, li quali « eletti facciano l'entrata sua la Madonna di Settembre, et così il Gastaldo nuovo faccia la sua intrata la prima Domenica « degl'Agosto: con tutti li suoi compagni, et cosi di tempo in tempo s'habbia da perseverare in tutte l'Elettioni che si fa- « ranno indetti tempi ».

La Scuola degli Albanesi.

tiamo come una eco negli articoli della Mariegola dei Dalmati che volevano esclusi dalla loro Scuola gli Albanesi [1]).

Intanto il lavoro continuava nella Scuola degli Albanesi. Si andava impellicciando di marmi e di sculture la facciata come ora si vede, col piano inferiore diviso da quattro pilastri, che sostengono l'architrave, sul quale si legge

SCOLA Sª MARIA | SAN GALLO | DI ALBANESI.

Sull'architrave, posti simmetricamente sopra le finestre e la porta, tre bei bassorilievi, che come appare da alcune traccie doveano essere dipinti e dorati, rappresentano San Gallo, la Vergine col Bambino e San Maurizio. Queste tre sculture, eseguite con finezza ammirevole, hanno l'impronta elegante e pura dello stile lombardesco e arieggiano alle opere dello scultore greco Zuan Zorzi Lascari, detto Pirgotele, autore della graziosa Madonna sul portale della chiesa dei Miracoli. Ma non sono certamente del Pirgotele, morto nel 1528.

Fra le due finestre del primo piano della Scuola è infissa una lastra di pietra d' Istria con un bassorilievo, circondata da una cornice. Nella parte superiore della cornice, a sinistra, lo stemma dei Loredan, in onore di Antonio Loredan, l'eroe del primo

Bassorilievi sulla facciata della Scuola.

[1]) Abbiamo accennato a pag. 157 come i Dalmati non accettassero nel loro sodalizio gli Albanesi, ma crediamo qui opportuno di riferire un articolo della Mariegola della Scuola dalmata, col quale si proibisce anche ai confratelli di far parte della Scuola degli Albanesi: «1455: fu preso per bene et utile cosa che cadauno Nostro fratello «che al presente sia in questa Nostra Scuola, che per li tempi sarà, «per alcun modo, non possa essere nella Scuola degli Albanesi, et se «alcuno fosse nella detta Scuola degli Albanesi volemo che nel ter«mine di giorni quindici, el se habbia fatto depenar dalla detta Scuola «degli Albanesi, et passado il termine, et che al detto non si habbia «fatto depenar, per quello, o quelli, che fossero in detta Scuola degli «Albanesi volemo che da questa nostra Scuola li siano perpetuamente «cazzadi et cosi volemo, che se alcuno, che sia in quella Scuola li «siano per alcun modo, non possano entrar in questa nostra Scuola».

assedio di Scutari; nel mezzo il leone di San Marco accosciato *in moleca;* a destra lo stemma dei da Lezze, per ricordo di Antonio da Lezze, il difensore del secondo assedio. Fra questi stemmi, una volta dorati, trovasi inscritto:

Asedio Secndo
LXXIIII MCCCC

L'assedio di Scutari, Bassorilievo sulla facciata della Scuola.

Sul rilievo:

Scodrenses. Egregiae. Sv. Ae. in Vene
Tam. Rem. P. Fidei. Et. Senatus. In Et.
Veneti. Beneficendae. Singularis
Aeterni Hoc Monimentum. P.

Nel bassorilievo viene per così dire simbolicamente mostrato Scutari, in forma di un castello sopra una rupe. Una testina guarda fuori della

rocca, e probabilmente vuol rappresentare il da Lezze, mentre gli assedianti sono rappresentati dalle due figure del Sultano Maometto II e del Gran Visir. Il Sultano ha in mano la scimitarra ed è riconoscibile per l'ampio turbante e la corona. Un fiume, degli alberi e una chiesa compiono la scena. Il bassorilievo è di molto accurato lavoro, ma dallo stile e dalla tecnica non ci è dato indovinare il nome dell'autore.

Il prospetto del secondo piano è disadorno. L'orlo superiore sotto il tetto è diviso da modiglioni; tra i quali v'è la seguente iscrizione che abbiamo potuto rilevare dalle finestre del palazzo dirimpetto:

I muratori mettendo al loro posto le tavolette, sulle quali è incisa l'iscrizione sbagliarono l'ordine dei nomi dei preposti al compimento della facciata, che, secondo la Mariegola, si dovrebbero invece leggere così:

M.D.XXXI in tempo de Tomaso Mamoli Gastaldo e
Nicolo Cuci baretaro Vichario e compagni [1]).

La Scuola, ancora in prospere condizioni economiche, fa continuare i lavori, e nel giugno del 1532 si ordina di costruire *l'altar dell'Albergo da basso di pietra*. Dopo aver pensato al culto del Signore, non si trascurano le faccende terrene e si ordina anche « una cassa di ferro con tre chiavi suso « et metterla sotto terra overo in qualchel uoco sicuro per mettere gli argenti » e si decide « di far fortificar un muro di pietre cotte alla banda destra della « Scuola per sigurar essa Scuola sì da ladri come da fuogo ».

[1]) E importante a questo proposito ciò che si legge nella Mariegola in data 10 maggio 1532:

« Sier Tomaso Mamoli al presente Gastaldo della scola nostra et sier Nicolò Cucci beretaro suo avicario, et compagno « alla Banca si attrovano haver speso in fabrica et conzar la Scuola nostra di fuora via con figure, et far Scutari di piera viva « come al presente si può vedere et in Maestri, in Oro, et dipintori, et in altre spese, che in tutto ascendono alla summa di « ducati novanta.

« La qual fabrica è l'onor della patria nostra et della nostra Scuola, et a laude degli nostri antecessori, et gloria, et « onorificenza di questa Illustrissima Signoria nostra di Venezia et a ricordanza, et memoria della fedelta delli nostri antichi « et fedelissimi Progenitori, la qual Fabrica era anco necessaria, perchè tal luoco non pareva Scuola, ma pareva più presto « una bottega di qualche vil arte ».

Nel 1552 da prete Giovanni de' Vitali, bresciano, si fa ricopiare la vecchia Mariegola, *incorretta mal scritta e peggio ditata,* in un nuovo libro ornato *literis aureis, rubeis, celestisquè,* coperto di velluto cremisino *con gli cantoni ed altri fornimenti d'argento.*

Leggendo i rozzi e ingenui capitoli di questa Mariegola, seguendone passo passo i buoni e pratici provvedimenti, ammirando i monumenti d'arte lasciatici dalla Scuola, sorge il desiderio di conoscere gli uomini che davano vita, moto, floridezza a siffatto sodalizio.

Incontriamo spesso tra i confratelli tre mestieri caratteristici: i *zimadori* (cimatori o tosatori di panni), i *baretteri* (berrettai) e i *cofaneri* (cofanaj) [1]). Ma altre arti erano accolte, e parecchie ne troviamo nelle deliberazioni di un'assemblea, convocata il 21 agosto 1552 nell'*Albergo di sopra* della Scuola. Vi troviamo Marco dalla Barba, sier Cattanio, sier Domenego de Mattia, sier Pierin, sier Bernardin e sier Domenico tutti *depentori.* Fra i confratelli sono essi i più numerosi, e ciò vien chiarito dai molti documenti del tempo che mostrano come non pochi pittori giungessero alle lagune dalle opposte sponde dell'Adriatico. E invero nelle vecchie carte ci è dato di trovare i nomi, la patria, perfino le insegne delle botteghe di pittori dalmati, schiavoni, istriani. Qualche volta assurgevano alla grande arte, come Andrea Meldola detto lo Schiavone, ma più sovente davano opera alle industrie artistiche, alla decorazione delle facciate delle case e all'ornamento dei cassoni per i corredi nuziali.

Fra i membri della Scuola incontriamo ancora sier Piero *marçer* (merciaio), sier Martin *muraro* (muratore), sier Zanetto fante del Governo, sier Nicolò Negro *zogieler* (gioielliere), sier Santin *cordeller* (fettucciaio), sier Alvise *casseller* (fabbricatore di casse), sier Nicolò e sier Battista *taiapiera* (scalpellino), sier Mattia *sagomador* (stazatore), sier Andrea *fontegher* (farinaiuolo), ecc. Un altro gruppo numeroso era composto dai marinai, i quali godevano alcuni privilegi. Un capitolo della Mariegola imponeva l'obbligo a tutti di prender parte alle assemblee indette dal Gastaldo, fatta eccezione per quelli che dovessero *andar di fuor della terra per qualche importantissimo negozio.* L'eccezione mirava particolarmente ai marinai [1]).

[1]) I *Zimadori,* tosatori di panni, che formavano un'arte propria fra la grande industria della lana a Venezia, avevano un proprio altare in San Giovanni Elemosinario a Rialto, dedicato al loro patrono San Niccolò. La loro Scuola per gli affari industriali era in Rio Marin nel sestiere di Santa Croce. Anche in molti paesi del Veneto, come Feltre, Vicenza, Bassano, veniva lavorata la lana; e panni, flanelle, fascie di lana, berrette uscivano pur dalle fabbriche di Follina, Salzano, Padova e Crespano, e tutti i prodotti si portavano per la tintura a Venezia. L'arte dei *Berretteri,* che diede il nome a un ponte a San Salvatore, ove aveva sua principal sede, si raccolse in confraternita nel 1475, ma nel 1506 fu unita a quella dei *Marzeri* (merciai). Attivissimo era il commercio delle berrette, che si tingevano in rosso cupo, scarlatto, cremisi, violaceo e azzurro, ed erano spedite da mercanti albanesi in Bosnia, Erzegovina, Grecia, Albania alta e bassa, Pireo, Dalmazia, ecc. Tale traffico durò fino ai nostri giorni, e molti vecchi veneziani ricordano di aver veduto alcuni albanesi nel loro pittoresco costume, vendere berrette per le vie della città. Marco Penna albanese fu l'ultimo negoziante di berrette, e i suoi eredi continuano ancora in modeste proporzioni tale traffico in una casa a San Giacomo dall'Orio. L'arte dei *Cofaneri,* fabbricatori di cofani, fu un ramo di quella dei pittori.

[2]) L'11 aprile 1454 vien stabilito che «tutti li marinai che farano il dovere della luminaria fuor di Venezia, che sono soldi dieci, pagando li detti denari, non sieno tenuti più a pagar in Venezia, eccetto il pane e la candella».

Nella Scuola era, come si vede, bene rappresentata quella classe popolana, che alle cure dell'utile e all'amor dei guadagni sapeva unire il culto dell'arte e delle cose buone e belle. Ma col declinare della fortuna di Venezia, anche nelle consorterie si vanno introducendo i germi della dissoluzione. Gli animi, insieme co' tempi, andavano facendosi più molli e corrotti. Gli Albanesi, che nella loro patria andarono a mano a mano adattandosi al giogo degli Ottomani, dimenticando la loro storia gloriosa per divenire maomettani e servire come guardie del Sultano, trovavano un riscontro negli Albanesi delle lagune, che tra i molli costumi veneziani andavano perdendo la nativa gagliardia. Così nella Scuola l'antica buona armonia dileguavasi, e poichè, sin dal 1454, s'era stabilito che gli ufficî della Banca dovessero essere conferiti soltanto ad Albanesi, dopo poco più di un secolo incominciano fiere discussioni e rivalità tra essi e i confratelli veneziani. Si ricorre all'espediente di nominare all'ufficio di gastaldo alternativamente un italiano e un albanese, ma la deliberazione non è rimedio efficace ai contrasti [1]). Alle discordie s'aggiunge la decadenza economica. Non più la floridezza d'un tempo e invano alla minacciante ruina si tenta opporsi con provvedimenti di parsimonia. « Sarà buona e santa cosa ovviar parte delle spese che quasi de tante si potria far de manco » — dice una parte del settembre 1573.

La rovina fu lenta, ma irreparabile, e nel secolo XVIII la Scuola finiva. Quando con Decreto dei Dieci del 5 settembre 1780 veniva soppressa la Scuola del Sovvegno dei lavoranti *pistori* (panettieri) nella chiesa di San Matteo di Rialto, fu loro assegnata la Scuola, già chiusa dagli Albanesi a San Maurizio, che d'allora in poi si chiamò *dei Pistori* [2]).

I nuovi ospiti alzarono sul campo di San Maurizio uno stendardo nel luogo segnato ancora da una lapide, con la iscrizione:

Loco dello Stendardo della Scola della B. V. dei Albanesi
ora dei Pistori.

Molti degli oggetti preziosi raccolti dagli Albanesi andarono venduti o dispersi. Di alcuni si trova ricordo in una stima fatta nel 1762 dai Provveditori di Comune: « Croce 1 : 19 Marche; Candelieri 4 : 26 M. 6 oncie;
« Detti fatti di nuovo 6 : 36 M. 6 . oncie; Cesendello grande 1 : 13 M.
« 2 oncie; Detti mezzani 2 : 12 M. 4 oncie; Pace 1 : 5 M. 3 oncie; Corone 2
« e diademe 3, insieme 5 : 2 M. 4 oncie ». Rimasero ancora nella sala della

[1]) « 1574, Adì 21 Zugno in Venetia: « che da mò avanti sia fatto un Guardian Italiano, et l'altro anno Guardian « Albanese et quell'anno, nel quale vi sarà il Guardian Italiano siavi l'Avicario Albanese, overo della Nation, et quel- « l'anno, nel quale sarà il Guardian Albanese sia l'Avicario Italian, et li compagni si facciano tanto Italiani quanto Alba- « nesi, cioè la metà Italiani, et l'altra metà Albanesi, con questo che segnanter siano provati Albanesi, et il loro Guardian « habbia ad avere la contumacia d'anni tre et li Compagni anni due, et li Compagni de mezz'anno che sia Albanese, et l'altro « Italiano, et li Sindici uno Albanese, et uno Italiano, ecc. ».

[2]) Tassini, op. cit., p. 574.

Scuola quarantatrè quadri, oltre ai sei del Carpaccio, dei quali non si conosceva l'autore nè il valore. Forse sarebbero stati venduti, come tante altre opere cospicue, se un decreto dei Dieci del 12 luglio 1773 non avesse posto un freno allo sperpero disonesto, che spogliava la patria di tante cose preziose. Il decreto creava degli ispettori incaricati di visitare tutte le chiese, tutti i conventi e Scuole della Repubblica e di compilare un elenco dei più importanti dipinti ivi conservati. Tali elenchi, con una determinata formula, dovevano essere firmati dai preposti di ogni singolo luogo, i quali doveano fare la espressa dichiarazione di aver soltanto *in consegna* gli oggetti preziosi per l'arte e per la materia, e di essere responsabili della loro conservazione.

Anton Maria Zanetti, il rinomato storico dell'arte, fu uno dei due ispettori per la città di Venezia, ed egli compilò un elenco di tutti i migliori quadri esistenti nelle chiese, nei monasteri e nelle Scuole di Venezia, diviso per sestieri e firmato dai preposti d'allora. Questo libro fu soggetto a singolari vicende. Nel primo Regno italico fu portato alla Braidense di Milano; poi, sotto la dominazione austriaca, a Vienna, e soltanto nell'anno 1869 veniva restituito a Venezia, dove ora si trova conservato nell' Archivio di Stato fra i Codici *olim* Brera N. 93.

Durante la compilazione del Catalogo morì lo Zanetti, e tra le *Riferte* del suo successore G. B. Mengardi, che vanno dal 1779 al 1795, troviamo al 1 giugno 1784 le seguenti notizie: « Ho scoperti nella scuola dei « Pistori a San Maurizio sei quadri eccellenti di Vittor Carpaccio ben degni « di essere posti in catalogo, ed essere consegnati a chi spetta per la loro « conservazione ». E propriamente all'ultima pagina del suddetto libro, nella parte che riguarda il sestiere di San Marco troviamo i sei quadri messi in nota come segue:

« Nella scuola di Santa Maria e San Gallo degli Albanesi a San Mau- « rizio dell'arte dei Pistori,

« Esistono in essa scuola sei quadretti di Carpaccio e *tutti a parte* « *sinistra*,

« Il primo rappresenta la nascita di Maria V.

« Il secondo rappresenta la presentazione di Maria nel Tempio.

« Il terzo rappresenta il sposalizio di Maria con San Giuseppe.

« Il quarto rappresenta l'annunciazione di Maria. Evvi scritto nel tra- « mite di questo quarto quadro: In tempo di Zuanne de Nicolò Zimador « e soi compagni — MCCCCCIIII del mese d'April.

« Il quinto rappresenta la visitazione di Maria a Santa Elisabetta.

« Il sesto rappresenta la morte di Maria, o, come dicono altri, quella « di Sant'Anna.

« A 29 Agosto 1784.

« Ricevuta come nell'originale del fu Zanetti inspettore, fatta dal Si-
« gnor Nicolò Colotti guardian della scuola [1]) ».

Fra le *Riferte* del successore del Mengardi, il pittore Francesco Maggiotto, figlio del rinomato Domenico, troviamo, in data del 18 ottobre 1796, le seguenti notizie:

« Nella scuola di Santa Maria e San Gallo a San Maurizio vi sono
« sei quadri del Carpaccio, in disordine e pregiudicati ».

Di queste opere nè il Sansovino, nè il Boschini nelle sue *Ricche minere* e neppure Anton Maria Zanetti aveano parlato.

Caduta la Repubblica, insieme con le altre Scuole e confraternite, fu sciolta da Napoleone anche quella dei Pistori. Nell'importante *Elenco degli oggetti di belle arti scelti a disposizione di Sua Altezza Imperiale Eugenio Napoleone, Vice Re d'Italia, Principe di Venezia,* per commissione dell' Intendenza generale de' beni della Corona dal delegato Pietro Edwards, troviamo scritto al 22 marzo 1808:

« Consegna 28 detto (Gennaio 1808) scuola dei Pistori:
« 49. Vettor Carpaccio.
« La nascita di Maria V. in tela, ... I Classe (di merito).
« La dedicazione di M. V. al tempio, in tela, ... I Classe.
« L'annunciazione di Maria Vergine, in tela, ... I Classe.
« La visitazione di Santa Maria Elisabetta, in tela, ... I Classe.
« Lo sposalizio di Maria Vergine, in tela, ... I Classe.
« *Benedetto Diana* — La morte di Maria Vergine, in tela, ...
« I Classe ».

Altri 43 quadri erano considerati alcuni di *pochissimo merito*, e alcuni di *più infima abiezione*.

Eugenio Beauharnais dà principio alla grande Pinacoteca di Brera, domanda quadri dai depositi di Venezia, e ne consegue la prima spedizione di Pietro Edwards a Milano.

Specifica II: « Pitture estratte dalla raccolta e spedite in più volte a
« Milano nel 1808, giusta gli ordini di S. A. I. Principe e Vice Re tra-
« smesse da S. E. il signor Intendente generale dei beni della Corona.

« Scuola dei Pistori: Vittor Carpaccio: la dedicazione di Maria Ver-
« gine al Tempio, in tela.

« Lo sposalizio di Maria Vergine in tela ».

Più tardi troviamo:

« Osservazione sopra li quadri che si devono spedire alla Intendenza
« generale dei beni della Corona dal Delegato Edwards in ordine a com-
« missione di S. E. l'Intendente generale, 28 gennaio 1811.

[1]) Archivio di Stato. Inq. di St. *Quadri Isp*, Busta 909. 1796-1797.

« Elenco primo: Vettor Carpaccio. La nascita di Maria Vergine, in tela ».

Un'annotazione particolare dell' Edwards dice: « Pare una delle sue « opere sul finire del 1400, ma è delle più deboli. Ha sofferto qualche guasto, « non però nei siti di maggior importanza » [1]).

Questi tre quadri passarono adunque a Milano e gli altri tre rimasero nei depositi di Venezia.

Si trovano ancora all'anno 1822 queste altre note: « Stato generale de' « quadri ed Effetti di proprietà demaniale esistente nel Locale della Com- « menda di Malta assegnati in custodia al Profes.[re] Conte Bernardin Cor- « niani da lui sottoscritto il 13 Marzo 1822 ai N[i] 784 - 785 - 786: Scuola « dei Pistori: Quadretti 3 : 10 alt. 3 : 10 larg. Stato sufficiente; semplice tela. « Visitazione di Santa Elisabetta; La morte di Maria Vergine; L'Annun- « ciazione, Vittor Carpaccio » [2]).

Nell'anno 1838, desideroso il principe di Metternich di arricchire la pinacoteca da lui fondata nell' Accademia di Vienna con quadri di scuola veneziana, inviava a Venezia per farne una cernita i due pittori Engert e Führich, i quali scelsero nei depositi 85 quadri, fra i quali l'*Annunciazione* e *La morte di Maria Vergine* del Carpaccio, che erano in *stato sufficiente*, come è detto nella relazione.

Nel 1814 si volle ornare il Museo Correr di alquanti quadri che giacevano nei depositi, e fra essi fu preso l' ultimo ed unico quadro che del ciclo della scuola degli Albanesi rimanesse ancora a Venezia, la *Visitazione*, e collocato nel Museo.

Seguiamo ora l'esodo dei quadri per le varie Gallerie.

Nella Galleria di Brera, nella sala VII, troviamo questa indicazione: « N. 307, *Vittore Carpaccio, la Dedicazione di Maria Vergine al Tempio*, « in tela, alt. met. 1 : 27, larg.[a] met. 1 : 37; provenienza da Venezia della « Scuola dei pittori (sic) N. 309: lo *Sposalizio di Maria Vergine*, della stessa « misura e provenienza ».

Quando nel 1816 gli Austriaci s' impadronirono del regno Lombardo-Veneto, fu invitato Pietro Edwards di presentare una relazione sui quadri rimasti nei depositi di Venezia. La relazione, compilata con minuziosa diligenza, mostra quali quadri fossero stati spediti, per desiderio del Beauharnais, a Milano e a Modena. Non tutti furono dal Beauharnais destinati alle pubbliche pinacoteche, ma alcuni passarono in mano di privati, come la *Nascita della Vergine*, mandata a Milano nel 1811, che ora si trova nella Galleria Lochis all'Accademia di Bergamo al N° 235 (alt. m. 1 : 29, larg.[a] m. 1 : 26), proveniente, come dice il Catalogo, dalla Galleria del conte Teodoro Lechi di Brescia. Ma come dalla Scuola degli Albanesi passasse alla

1) Archivio di Stato. Direz. del demanio, Economato, *Atti Edwards*, 1808, B. 22

2) Ibid. Statistica demaniale, vol. 339.

pinacoteca del Lechi non si sa, ed è lecito supporre che al conte bresciano sia stata donata dal Beauharnais.

Così all'Accademia di Vienna dall'imperatore Ferdinando furono donate: l'*Annunciazione* (N.° 43 del Cat.° alt. m. 1 : 27, larg. m. 1 : 39), e *La morte della Vergine* (N.° 49, alt. m. 1,28, larg. m. 1 : 33).

Finalmente, al Museo Civico di Venezia, al N.° 31 dei dipinti (pag. 68 del Cat.) la *Visitazione*, (alt. m. 1 : 28 larg.ª m. 1 : 37).

Che questi sei quadri dovessero appartenere ad una stessa collezione, rappresentante la vita della Vergine, fu, prima d'ogni altro, avvertito dall'austriaco critico d'arte Teodoro de Frimmel, in un suo articolo pubblicato nel *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlino e Stoccarda XI, 320). L'acuta induzione del de Frimmel, fondata sulla semplice osservazione, trova piena conferma nei documenti.

Capitolo IX.

Le Fonti di inspirazione e i Precursori del Carpaccio — I dipinti della "Vita della Vergine„ nella Scuola degli Albanesi.

La Scuola degli Albanesi era dedicata a San Maurizio e a San Gallo, ma la prima e principal patronessa era la Vergine.

Intorno all'azione ch' ebbe nell'età di mezzo e nel Rinascimento il culto della Vergine sulle istituzioni, sui costumi, sull'arte, molto diffusamente si è anche di recente trattato e non vogliamo ripetere qui cose già note [1]). Piuttosto nei riguardi dell' arte ci sembra curioso e men conosciuto accennare come ebbe origine e si svolse la leggenda della vita della Vergine.

Gli Evangeli sinottici e di San Giovanni parlano poco della madre di Gesù. La luce divina ch'emana dal Redentore pone la Madre quasi nell'ombra; lo stesso Gesù confonde l'affetto filiale nel grande amore per l'umanità, e i sentimenti domestici scompaiono quasi dinanzi alla divina missione ch'egli deve compiere sulla terra.

Quando il Cristianesimo si diffuse vincendo ogni ostacolo, e si costituì saldamente la Chiesa, la fantasia del popolo ai fatti degli apostoli, dei santi, dei martiri, aggiunse anche le meste istorie di dolenti figure femminili, tra le quali s'alza in aspetto soave e angosciato la Vergine, abbellita dal sentimento della maternità.

Anche per la vita della Vergine dobbiamo ricorrere alla *Legenda aurea* del da Voragine, il quale non ne tratta particolarmente, ma ne discorre i fatti principali parlando delle diverse feste consacrate dalla Chiesa a Maria.

Vediamone alcuni esempî, che varranno a meglio farci comprendere per quali vie e da quali concetti fu fecondato il pensiero degli artisti e specialmente del Carpaccio.

[1]) Venturi, *La Madonna*, Milano, Hoepli, 1900.

Nella festa dell'Annunciazione (cap. XXIII) il da Voragine, in parte seguendo il Vangelo di Luca, in parte le leggende degli Apostoli, dice come la beata Vergine dopo esser stata dal terzo anno infino al quattordicesimo dell'età sua nel Tempio, facendo voti di castità, fosse poi sposa, per volere divino, del vecchio Giuseppe, e come a Nazareth, ove le apparve l'Angelo, la Vergine concepisse il figliuolo di Dio. Di là essa andò a visitare Elisabetta, nel cui ventre esultò Giovanni.

Nel giorno della Natività della Vergine il da Voragine (cap. LXXII) descrive la nascita, la fanciullezza e gli sponsali di Maria. Gioachino di Nazareth e la moglie Anna di Betlemme, trascorsero insieme la vita pia e benefica per venti anni, senza aver figliuoli, ma temendo per ciò il ripudio dal Tempio, inflitto dalla legge ai coniugi sterili, fecero voto di offrire al Signore la prole che fosse ad essi concessa. Perdurando la sterilità, Gioachino, essendo stato scacciato dal Tempio e maledetto per non aver accresciuto il popolo di Dio, confuso e vergognoso se ne andò fra i suoi pastori, ove gli apparve un angelo, annunziandogli che, egli avrebbe avuto dalla moglie non per contatto carnale, ma per grazia divina, una figliuola che dovea essere consacrata nel Tempio al Signore, poichè da essa sarebbe generato il figlio dell'Altissimo, chiamato Gesù. L'Angelo ingiungeva a Gioachino di partir subito per Gerusalemme, ove alla porta aurea avrebbe incontrato la moglie Anna, dolorosa per la sua assenza. Incontratisi i due coniugi [1]), ritornarono alla loro dimora, e quando la divina promessa si compì, fu imposto alla bambina il nome di Maria, e fu condotta nell'età di tre anni al Tempio e consacrata al Signore. Eranvi intorno al Tempio, simbolo dei quindici salmi graduali, quindici gradini, e la fanciulla senza aiuto di alcuno, benchè in così tenera età, tutti li ascese correndo, sorretta dalla divina grazia. Il padre e la madre lasciarono, con le altre vergini, nel Tempio la figliuola, la quale crebbe in santità, inframmettendo alla preghiera, l'opera del tessere e del ricamare. Giunta al quattordicesimo anno, il Gran Sacerdote ordinò che tutte le Vergini che avessero l'età stabilita se ne ritornassero alle proprie dimore per poter maritarsi. Soltanto Maria manifestò il desiderio di consacrarsi al servizio di Dio, avendo fatto voto di castità. Il Gran Sacerdote riluttante a introdurre l'insolito costume, convocò il Sinedrio dei vecchi giudei, i quali in così grave dubbio impetrarono il giudizio del Signore; e la voce del Signore si fece udire nel solenne silenzio del Tempio, comandando che tutti i discendenti di Davide non coniugati portassero una verghetta all'altare, e quegli la cui verghetta fiorisse dovesse essere lo sposo di Maria. Molti erano in Gerusalemme i discendenti di Davide, tra i quali Giuseppe, che per la avanzata età non trovò conveniente di portar la ver-

[1]) L'incontro di Sant'Anna con San Gioachino è il soggetto di un quadro che il Carpaccio fece per la chiesa di San Francesco di Treviso, ed è ora nell'Accademia di Venezia.

ghetta, come aspirante alla mano di così tenera fanciulla. Ma, dopo un nuovo comando del Signore, Giuseppe obbedì, e tra le sue mani germinò e fiorì la verghetta, sulla cui sommità si posò lo Spirito Santo in forma di colomba. Giuseppe se ne ritornò a Betlemme per provvedere le cose necessarie alla celebrazione delle sante nozze, mentre Maria, con sette vergini a lei coetanee ritornava alla casa paterna di Nazareth, ove l' Angiolo Gabriele le annunziò la divina sua maternità. Pochi giorni dopo Maria si avviò alla casa di Zaccaria, dove Elisabetta la salutò benedetta fra le donne.

Nel giorno dell'Assunzione, il da Voragine raccoglie la leggenda del Transito della Vergine, poeticamente abbellita dai gnostici nei secoli III e IV. Narra la leggenda che dopo la tragedia del Golgota, Maria visse nella sua casetta posta sul monte Sion, visitando i luoghi santificati dal divino Figliuolo. Un giorno mentre la regina degli afflitti più dolorava nel rimpianto lagrimoso del Figlio, le apparve l'Angelo che già l' aveva salutata madre del Redentore, annunciandole come il divino suo figlio l'aspettasse in cielo. La Vergine supplicò che gli apostoli, sparsi pel mondo, fossero congregati intorno a lei prima di morire. L' Angelo acconsentì e disparve, lasciando alla madre di Gesù, che si stese sul letto in aspettazione della morte, una palma risplendente. E tosto l'apostolo Giovanni che predicava in Efeso, fu rapito fra le nubi e portato alla casa di Maria, insieme con gli altri apostoli, trasportati in egual modo dai luoghi ove si trovavano.

Giunta l'ora terza di notte apparve Gesù, con gli ordini angelici, con la compagnia dei patriarchi, con le squadre dei martiri, con l'esercito dei confessori, con il coro delle vergini, e le schiere si ordinarono dinanzi al letto della Vergine, alzando dolcissimi canti. Al cenno divino, l'anima di Maria uscì dal corpo e volò in braccio al Figlio, che ingiunse agli apostoli di portare la salma benedetta nella valle di Giosafatte. E cantavano intanto i rossi fiori di rose, cioè i martiri, e i gigli della valle, cioè gli eserciti degli angeli, dei confessori, delle vergini, e al loro canto si accompagnava quello degli apostoli, che vedevano accolta in grembo al Signore l'anima risplendente di Maria. Parimente di viva luce, da non poter essere sostenuta da occhio umano, risplendette la salma, che tre vergini aveano spogliato per lavarla e riporla nel cataletto.

Giovanni, tra gl'inni angelici, recò la palma dinanzi al feretro, che fu portato da Pietro e Paolo, seguiti dagli altri apostoli. Il corteo circonfuso di lucente nube, non poteva essere veduto, ma ben s'udivano i canti, onde gli ebrei corsero alle armi per uccidere tutti i discepoli di Gesù e rapire il corpo della sua Madre e bruciarlo. Il Gran Sacerdote infiammato d'ira, potè accostarsi al cataletto e fè per rovesciarlo a terra. Ma le sue mani d'improvviso si disseccarono e rimasero attaccate al feretro.

Gli apostoli giunti alla valle di Giosafatte, composero la salma nella

tomba e vi si sedettero accanto fino a che, il terzo giorno, comparve il Signore, circondato dagli Angeli, e fattasi recar dinanzi l'anima di Maria, la restituì al corpo, che uscì gloriosamente dal sepolcro e fu assunto al Cielo tra una corona d'angeli.

Nella leggenda della Vergine è contenuto il concetto sostanziale di gran parte dell'arte dell'età di mezzo, e nel racconto del da Voragine si trovano la genesi e lo svolgimento di molte idee, che presero poi forma ne' dipinti e nelle sculture. E a chi si addentra nello studio di questo misticismo astratto e simbolico, vedrà perchè l'Italia, pur in mezzo alle sue lotte fiere, potè avere una pittura idealistica come quella di Giotto, e Venezia, pure intenta alle cure del guadagno, potè produrre un'arte semplice e ingenua, come quella del Carpaccio e di altri quattrocenteschi.

Però se il libro del da Voragine è la più compiuta, non è la prima parola della letteratura religiosa e leggendaria.

Il vescovo di Genova, oltre che raccogliere un gran numero di tradizioni orali, unì insieme molte leggende scritte prima di lui, illuminando il racconto con una critica senza dubbio infantile, ma pur notevole, e non accettando ogni cosa con cieca fede. Così per la vita della Vergine, si erano, nel corso dei secoli, aggiunte alla narrazione degli Evangeli e alla tradizione orale, altre scritture, come attesta lo stesso da Voragine, il quale non dimentica di citare le fonti a cui attinge, come la *Storia anonima della beata Vergine*, l'*Historia della natività della Vergine* trascritta da San Girolamo, l'*Epistola* dello stesso San Girolamo a Cromazio e a Eliodoro, un libretto apocrifo intitolato *Il beato Giovanni evangelista*, le scritture di Epifanio e di Dionisio, discepolo dell'apostolo Paolo ecc. Continuò poi abbondante l'agiografia, e fra gli autori più notevoli si cita Flodoardo, canonico di Reims, che scrisse in 15 libri le vite dei Santi per ciascun mese dell'anno. Della sua opera, che non fu mai stampata, si conserva una copia integra a Treveri, ed un'altra assai malconcia a Reims. Egli viveva sotto Luigi d'Oltremare (936-954) e Lotario (954-986). Per tutta l'età di mezzo e nel Rinascimento crebbe in ricca fioritura la letteratura leggendaria agiografica [1], che si accompagnò ai Misteri e ai drammi sacri, ne' quali però non ci vien mai dato di trovar rappresentata l'intera vita della Vergine, ma soltanto qualche episodio o la descrizione di qualche festa a lei consacrata [2].

[1] Citiamo alcune *Vite* della Vergine stampate nei secoli XV e XVI:

1. *Miracoli della gloriosa V. M.*, Mediolanum, 1469 (1478).
2. *Vida y excellentias de nostra Señora per Mig. Perez. Barcellona*, 1495.
3. *La vita miracolosa della Vergine Maria e di Jesù Cristo*, Milano, 1499.
4. *Le trespassement et assumption de la Vierge Marie*. Paris vers 1500.
5. *Vita divae Mariae cum fig. Alb. Dureri*, 1511, in fol.
6. *Vita di Maria Vergine* di *P. Aretino*, circa 1540.
7. *Vita della Vergine M. con l'humanita del redentor del mondo del P. Bart. Meduna*. Vinegia, 1574.

[2] Diamo il titolo di alcune sacre rappresentazioni sulla Vita della Vergine:

1. *La Rappresentatione della Purificatione di Nostra Donna, che si fa per la festa di Santa Maria della Candelaia*. Nuovamente ristampata in Firenze MDLIX.

Non occorre qui seguire lo svolgimento della leggenda della Vergine, ma soltanto cercare a quali fonti può aver attinta la sua inspirazione il Carpaccio. Fra i racconti che possono aver servito di guida all'artefice, appare di una certa importanza un libro che troviamo fra gli incunaboli: *Vita di Cristo e della Madonna* [1]).

Nella prima carta si legge:

Tavola de quelle cose che se conteneno in la vita del nostro Signore misier Yesu Christo e de la sua gloriosa madre vergene madona sancta maria.

La nascita

Lo sposalizio

L'annunciazione e la visitazione

La morte

Le storie della vita della Vergine (dalla *Vita della Vergine* stampata a Venezia nel 1492).

Stampato in Bologna in casa de Baldissera de li Arciguidi a dì dieci dicembre MCCCCLXXIIII.

Più importante è la *Vita de la preciosa vergene Maria e del suo unico figliolo iesu christo benedicto,* stampata in Venezia nel 1492 [2]) e ornata da fine incisioni, tolte dalla Bibbia detta del Malermi, pubblicata a Venezia nel 1490 da Giovanni Ragazzo.

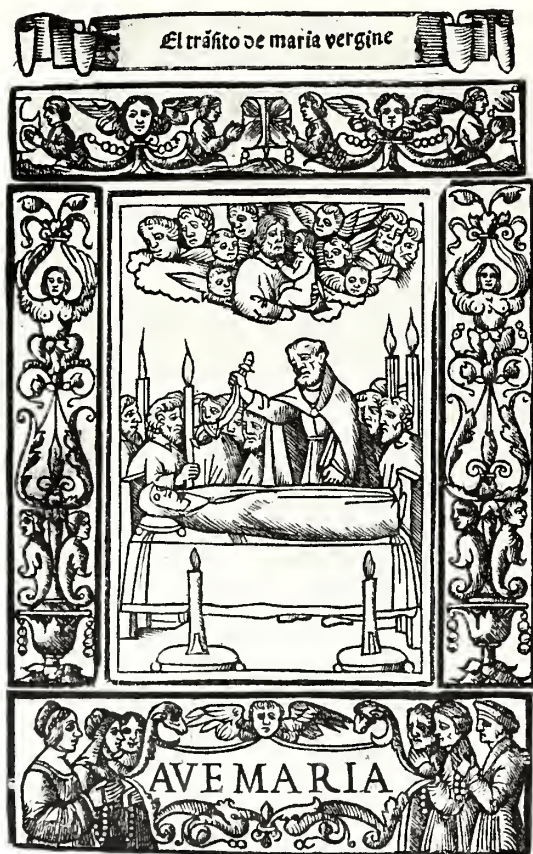
2. *La Rappresentazione et Festa della Annuntiatione di Nostra Donna. Con una aggiunta di duo belli Capitoli nuovamente ristampata.* Nel Fine: Stampata in Firenze l'anno MDLXVI.

3. *La Natività e Vita della Gloriosa Vergine Maria.* In Firenze alle scale di Badia et in Pistoia per Pier Antonio Fortunati, 1648.

[1]) Bibl. Marciana, n. 41026 (CXIII.1.).

[2]) Museo Civico. G. 52 Cfr. DUC DE RIVOLI (PRINCE D'ESSLING), *Bibliographie des livres à figures vénitiens*, 1469-1525, p. 119. Paris, 1892.

In questo e in altri simili libri la vita della Vergine s'intreccia a quella di Gesù, nel racconto scritto e nella rappresentazione grafica alternando, come si scorge dal titolo, i fatti di Gesù con quelli della Vergine, e di questa ultima, per il nostro intento, è importante vedere i principali motivi che servivano di norma alle figurazioni pittoriche.

Così nella *Presentazione al Tempio* abbiamo la forma della composizione eguale a quella che adottò il Carpaccio. Scorgiamo la gradinata del tempio, composta, secondo alcuni, come il da Voragine, di quindici gradini, simbolo dei salmi graduali, secondo altri di dieci, e che la fanciulla ascende tutta sola.

La morte della Vergine
(dal *Rosario della gloriosa Vergine Maria*, Venetiis, 1521).

Nello *Sposalizio*, il disegnatore, o meglio il Malermi, che ne è il vero ispiratore, dà la composizione adottata da tutti, ma a cui il Carpaccio porterà, come vedremo, una curiosa innovazione decorativa.

L'*Annunciazione* presenta una scena bipartita, che giovò molto ai pittori veneziani come quella che bene si adattava ai due sportelli degli organi. Nella *Visitazione*, rappresentata nella stessa incisione, le due donne tutte sole si stringono in amplesso.

Nella *Morte della Vergine* si vede un angelo che taglia le due mani ad un profanatore, che avea osato toccare il cadavere della Madonna. È una punizione che molto rassomiglia a quella inflitta al Gran Sacerdote ebreo, che per aver toccato il feretro di Maria ebbe le due mani disseccate. Più conforme alla rappresentazione comune della *Morte* è la incisione che togliamo dal *Rosario de la gloriosa Vergine Maria* (Venetiis, 1521).

Sono questi i libri scritti e figurati che il Carpaccio probabilmente ebbe fra mano, allorchè con la sua scrupolosa diligenza s'accinse a dipingere per la Scuola degli Albanesi gli episodî della vita della Vergine.

L'arte italiana avea già in molte opere di pittura e di scultura interpretato con ingenua semplicità o con drammatica efficacia la poetica leggenda, ma a noi particolarmente importa conoscere i monumenti d'arte che in Venezia, o nei paesi vicini possono avere inspirato il pittore.

Le quattro colonne di cipollino del ciborio di San Marco sono tutte scolpite con istorie di Gesù e di Maria, disposte in nove zone, ciascuna delle quali è ripartita da nove colonnine, su cui girano piccoli archivolti. Senza fermarci alle varie congetture intorno al paese da cui provengono e al tempo in cui furono eseguite queste colonne, noi vediamo in esse tutti i caratteri di opere orientali. Le rappresentazioni mostrano la mescolanza degli evangeli sinottici ed apocrifi, e seguono fedelmente le traccie della tradizione, che raccoglierà

I sospetti di S. Giuseppe.
Bassorilievo di una colonna del Ciborio di San Marco.

il da Voragine. Le storie della Vergine, sono quasi tutte scolpite sulla colonna a nord-est, accompagnate dalla base al capitello, con le seguenti iscrizioni:

1) *Isachar Pontifex despexit Ioachim et munera ejus.*

2) *Adhortatur Angelus Ioachim et Annam: praedicens eis filiam nascituram.*

3) *Item fatur Angelus ad Ioachim et ad Annam de faecunditate ferenda.*

4) *Ioachim et Anna: Mater Dei nascitur: Munera offeruntur in templo.*

5) *Offertur sacrificium Deo pro beata prole recepta.*

6) *Mater salutis nostrae ducitur cum muneribus in templum.*

7) *Munera cum lampadibus offeruntur Deo pro Virgine nata.*

8) *Ysachar Virginem recepit in templo, quae illo juvante per se gradus ascendit.*

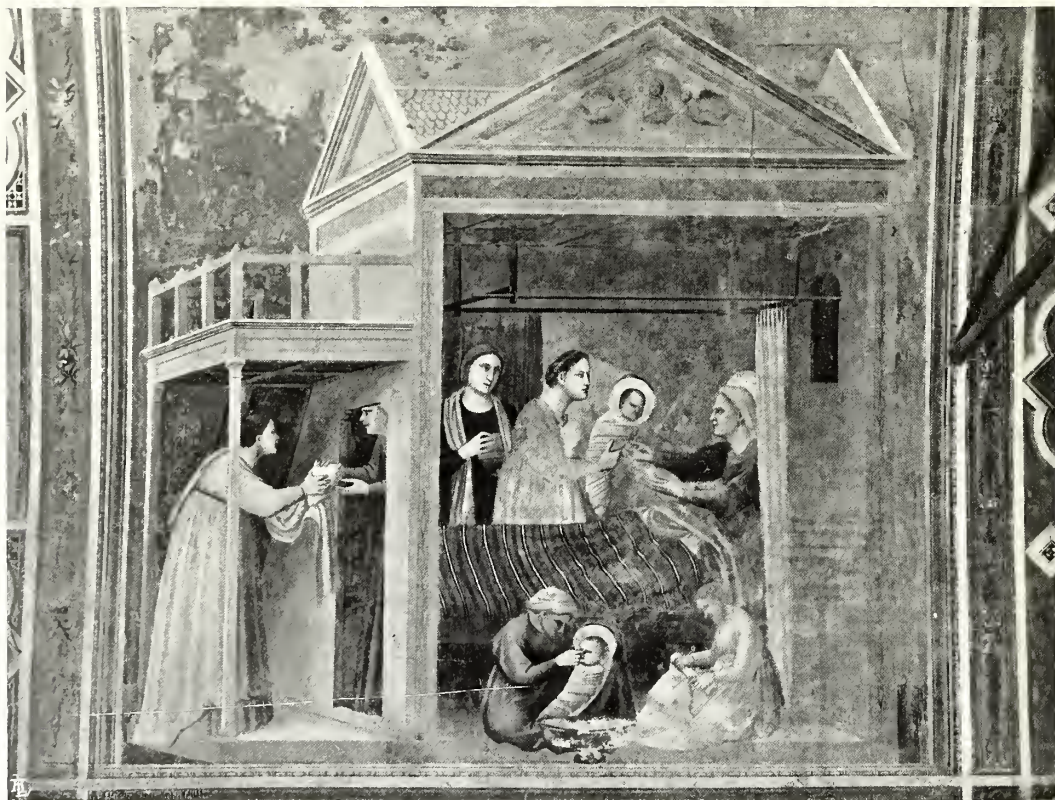
9) *Virga Ioseph apparuit florida cui Virgo fuerit commendanda.*

Sulla colonna a nord-est leggesi ancora questa iscrizione e la relativa rappresentazione:

Annuntiacio: Maria it ad Elisabeth : *Suspitio* : *Nativitas Iesu Christi.*

Tutti gli altri bassorilievi delle altre tre colonne riguardano storie della vita di Cristo.

Ma ben più gagliardo influsso esercitarono sulla iconografia veneziana

della Vergine, gli affreschi che tra il 1303 e il 1305, Giotto condusse con possente originalità nella Cappella degli Scrovegni nella vicina Padova.

Giotto: La nascita di Maria.
Affresco di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova.

Con lo stesso soggetto ed evidentemente inspirate all' immortale artefice sono due opere di pennello veneziano della prima metà del Quattrocento.

Scuola di Jacopo Bellini: Le storie della vita della Vergine.
Predella della tavola d'altare nella chiesa di S. Alessandro in Brescia.

La prima, che se non è di Jacopo Bellini appartiene molto probabilmente a un suo gagliardo discepolo, è la predella della tavola d'altare, rappresentante l'*Annunciazione*, erroneamente attribuita all' Angelico, che si

La nascita della Vergine

La nascita di Gesù

La presentazione al tempio

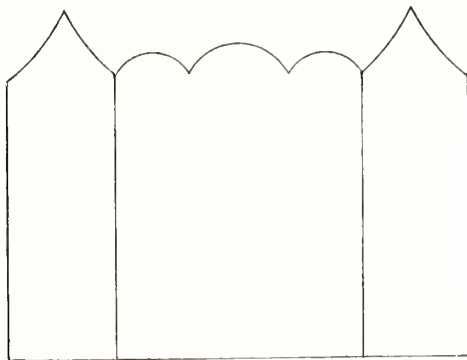
La circoncisione

Lo sposalizio della Vergine

L'incoronazione della Vergine

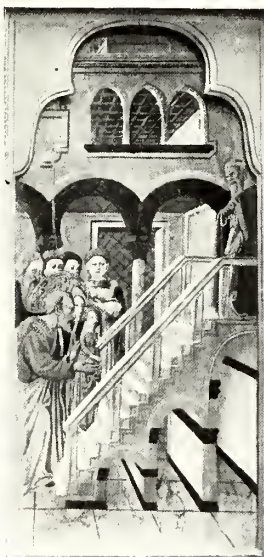
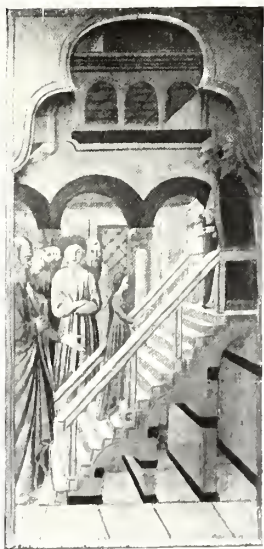
ANTONIO VIVARINI: La Vita della Vergine e di Gesù al Museo di Berlino.

ammira nella chiesa di Sant'Alessandro in Brescia. La predella, che non è dello stesso autore del quadro, è formata da cinque tavolette di forma oblunga, che rappresentano: *La nascita, La presentazione al tempio, La visitazione, Un miracolo* e *La morte*. Ispirate allo stile giottesco sono da reputarsi fra le cose migliori della primitiva scuola veneziana.

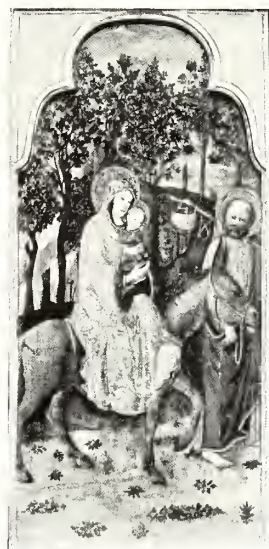
Appare della stessa mano e procede parimente da Giotto l'altra opera in dodici piccole tavole esposte al Louvre col nome di Gentile da Fabriano, ma che a noi sembrano invece della Scuola di Jacopo Bellini. Non è agevole riporre nel loro ordine primiero i bellissimi quadretti, disposti ora in fila orizzontale, senza alcun criterio di arte e di cronologia iconografica. Questa ed altre simili ancone erano comunemente divise in tre compartimenti quasi sulla foggia dei trittici, con due cuspidi alle due sommità estreme e una trifora schiacciata, che incoronava la tavola di mezzo. I due compartimenti laterali erano composti di due o tre piccole tavole a varî soggetti, tutte sur una linea verticale. Molte di queste tavolette furono disgiunte dalla loro ancona e disperse qua e là nelle pinacoteche, perdendo così il concetto organico con cui l'artefice le aveva unite insieme. Di queste ancone integre ancora, disposte secondo l'ordine voluto dell'artefice a due o tre file verticali di quadretti, con una immagine più grande nel mezzo, esistono esempi nell'ancona della *Circoncisione* di Caterino al Museo Civico di Venezia e nelle due di Quiricio da Murano, l'una al Museo di Rovigo, l'altra all'Accademia di Vienna.

Le dodici tavolette del Louvre dovevano formare a colonna i due lati del quadro, che avea nel mezzo per tutta l'altezza un'immagine, probabilmente una *Annunciata*.

Se le tavolette del Louvre si mettono sei da un lato e sei dall'altro, in quella specie di parallelismo tra i fatti di Maria e quelli di Gesù, che abbiamo veduto così diffuso nelle leggende apparirà d'un tratto l'ordine primitivo concepito dal pittore:

1. L'angelo annunzia a San Gioachino la nascita di Maria.	*a*) La Visita di Maria ad Elisabetta.
2. La nascita della Vergine.	*b*) La nascita di Cristo.
3. I parenti conducono la Vergine alla scala del Tempio.	*c*) La Circoncisione.
4. La Vergine ascende sola la scala.	*d*) La Purificazione.
5. Il miracolo delle verghette fiorite.	*e*) La Fuga in Egitto.
6. Lo Sposalizio.	*f*) Cristo fra i dottori.

Troviamo un altro esempio di questo parallelismo tra le due vite di Gesù e di Maria in sei tavole del Museo di Berlino, che, a nostro avviso, devono essere assegnate alla prima maniera di Antonio Vivarini.

Scuola di Jacopo Bellini: La vita della Vergine e di Gesù, nel Museo del Louvre.

Due altri cicli della vita della Madonna furono eseguiti in Venezia prima del Carpaccio: l'uno da Jacopo Bellini, nella Scuola di San Giovanni Evangelista e andò smarrito, l'altro da Michele Giambono. Al primo, sembra ad alcuno che siano appartenuti alcuni quadri, trasmigrati recentemente

oltre mare, uno dei quali, *L'adorazione dei Magi*, che qui riproduciamo adorna oggi la raccolta della signora Chapman di Nuova York. Il secondo fu, alla metà del Quattrocento, condotto da Michele Giambono in due

a) c) e) b) d) f)

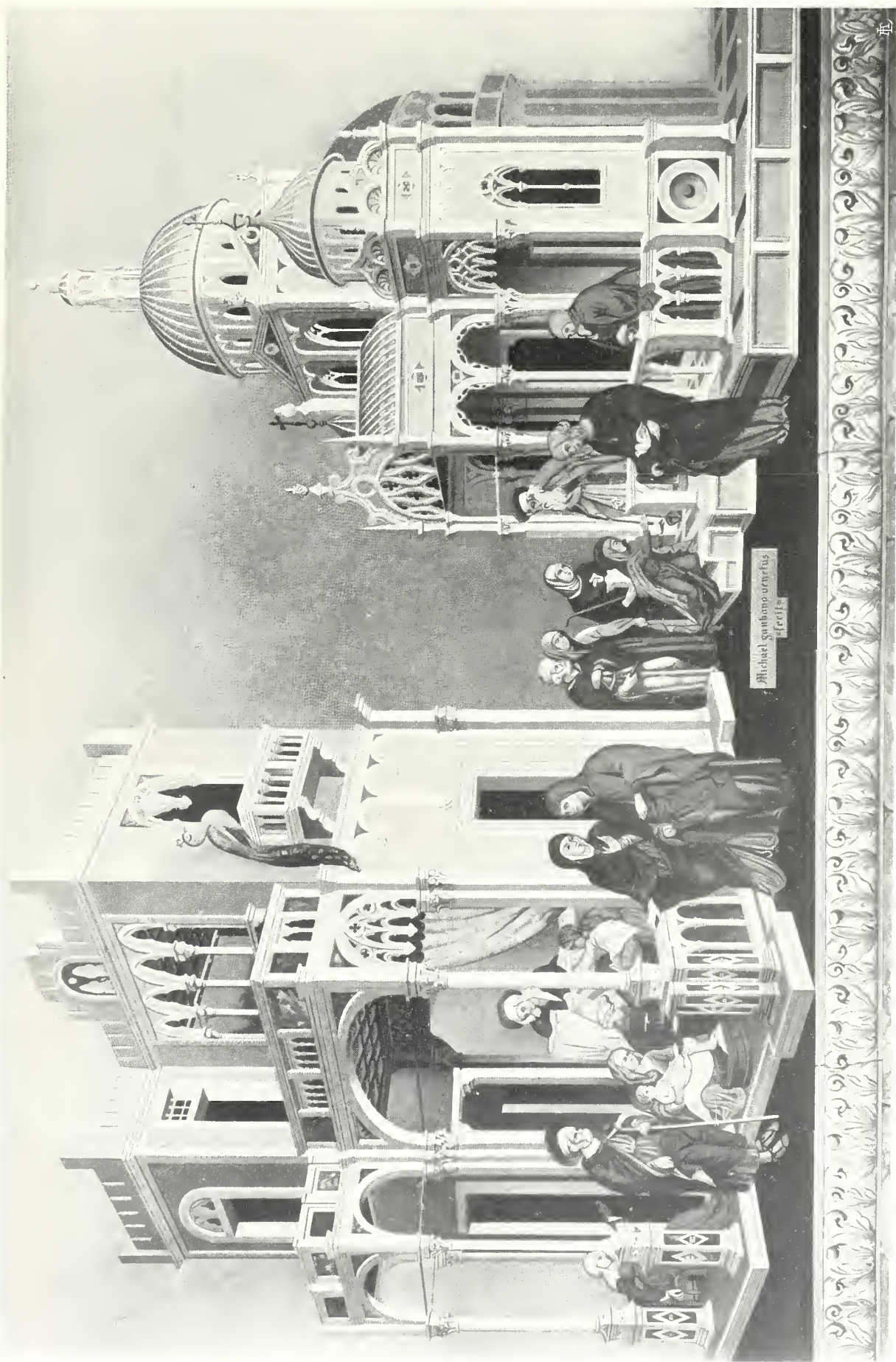
Scuola di Jacopo Bellini: La vita della Vergine e di Gesù, nel Museo del Louvre.

mosaici sulla volta della Cappella dei Mascoli in San Marco, che rappresentano da un lato: *La visita ad Elisabetta* e la *Morte della Vergine*; dall'altro: la *Nascita della Vergine* e la *Presentazione al Tempio*. Come opera musiva sono tutti di mano del Giambono, perchè tutti rivelano la stessa

tecnica, che a detta degli uomini del mestiere è perfetta, e perchè anche i mosaici della *Visita* e della *Morte* portavano, al pari degli altri due, la scritta cancellata dai restauri: *Michael Zambono Venetiis fecit.* Ma non dello stesso autore erano certamente i cartoni sui quali i mosaici furono condotti. Ne' mosaici, dove si legge ancora la firma del Giambono, le figure si muovono tra gli edifici, che conservano l'impronta della architettura ogivale, infiorata da ornamenti bizzarri, da trine di marmo, da snelle colonnine. Negli

Jacopo Bellini (?): L'adorazione dei Magi, nella raccolta della signora Chapman di Nuova York.

altri due dirimpetto, che lo stesso Giambono eseguì con disegni di più moderno artefice, probabilmente di scuola mantegnesca, si scorgono oramai mutate le ragioni e le sembianze dell'arte e trionfa nelle architetture il maestoso arco classico. Tanto nei mosaici di sapor medievale, quanto in quelli da cui spira l'aria mantegnesca, la composizione e l'aggruppamento delle figure hanno non poche rassomiglianze con i quadri del Carpaccio, che senza dubbio risentì l'influsso di tutte queste opere, quando si accingeva ad ornare col suo pennello la Scuola degli Albanesi.

I cicli pittorici del Carpaccio erano generalmente interrotti a metà dall'altare. La parte dell'Evangelo riceveva la luce dall'alto a sinistra, quella dell'Epistola dall'alto a destra, come appare dai quadri stessi osservando

Michele Giambono: La Vita della Vergine. Mosaico nella Cappella dei Mascoli in San Marco.

la direzione delle ombre nelle figure rappresentate. A questa norma fa eccezione il ciclo degli Albanesi, che era disposto in una sola fila a guisa di fregio, come vien chiarito non soltanto dalla proiezione delle ombre, ma anche dalla citata relazione del Mengardi, nella quale è detto che i dipinti si vedevano tutti *a parte sinistra* della sala dell'Albergo, che, quantunque trasformata e deturpata da recenti restauri, si può con l'immaginazione ricostruire.

L'altare sorgeva dirimpetto alle due finestre, una che guarda di sghembo il campo di San Maurizio, l'altra la calle detta *del Piovan*, sulla quale al tempo del Carpaccio non s'era ancora inalzato il grandioso palazzo, fatto costruire nel secolo XVI da Dionisio Bellavite, mercante d'olio e farine, che ne fece decorare il prospetto da Paolo Veronese. I quadri del Carpaccio furono collocati sulla parete a sinistra, certo per fruire della maggior luce della finestra, posta presso il vasto campo di San Maurizio.

La lunghezza dei quadri messi in fila è di m. 8.14, quella della parete di m. 9.42, per cui restano m. 1.28, che devono essere ripartiti in sette pilastri interposti ai dipinti e larghi ognuno cent. 18 circa.

Del quadro dell'altare, probabilmente il più antico della Scuola, non si hanno notizie, ma dall'analogia con altre Scuole possiamo supporre che rappresentasse la Madonna con ai lati San Maurizio e San Gallo.

La serie dei quadri incomincia con *La nascita di Maria Vergine*, che ora porta la firma apocrifa del Carpaccio.

Come di solito, il grande artefice ci apre quasi uno spiraglio sul passato, ci fa vivere nell'intimità della casa e ci mostra una stanza da letto veneziana con quella fedeltà minuziosa da inventario, che qui non è a detrimento dell'effetto generale, nè immiserisce, ma anzi avvalora l'opera del pittore.

Mentre lo studioso del costume trova particolari preziosi per la vita intima di Venezia, il conoscitore d'arte ammira la sapienza della composizione, lo splendore del colorito, la castigatezza del disegno. Pregio grandissimo che il pittore veneziano seppe come pochi raggiungere.

Il letto, posto dentro un'alcova, da cui scendono ricchi cortinaggi, fermati in alto dal palchetto e dalla balza (*bonagrazia, bandinella*) con frangie a palline, posa sovra un'alta predella (*banco da letto*) sul cui ultimo gradino pende un magnifico tappeto orientale. La bella coperta del letto si riconosce come una di quelle che troviamo descritte negli inventari, e così apprezzate dai veneziani, i quali con le tinte smaglianti, ma armoniose, rivelano sempre l'innato gusto del colore.

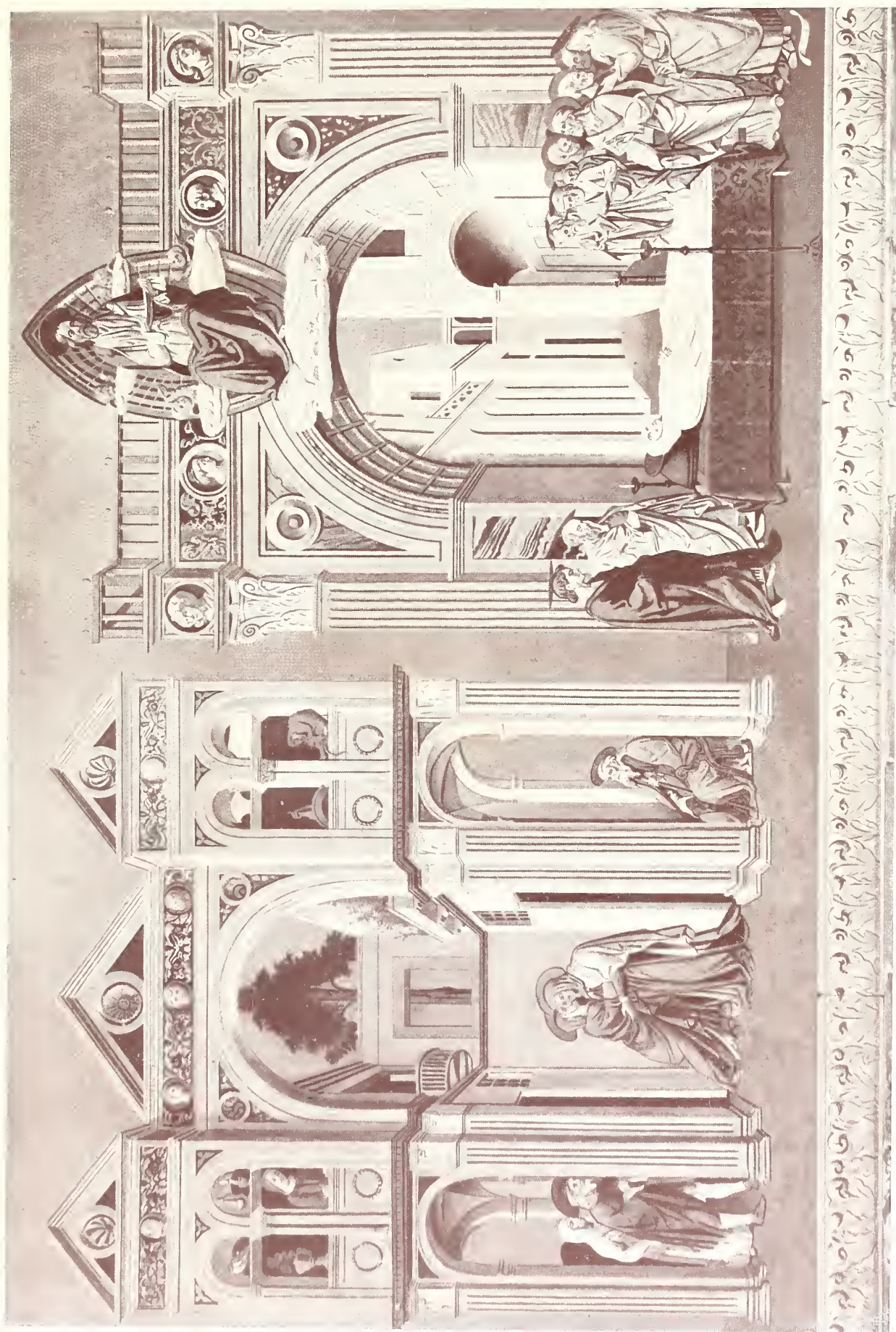
Sant'Anna, mezzo assisa, col braccio che poggia sull'origliere e con la mano che sostiene il capo, sta guardando, in attitudine calma e affettuosa due donne intente ad apprestare le necessarie cure alla neonata. Di contro San Gioachino, un bel vecchio, dalla barba bianca fluente, appoggiato

al bastone guarda anch'esso con compiacenza amorosa le due donne che s'affaccendano intorno alla bambina. Una, già vecchia, con il capo ricoperto da una pezzuola, seduta sur un gradino della predella, tiene col braccio sinistro l'infante, al quale una lieve aureola circonda la testa, e allunga l'altra mano verso la tinozza del bagno, per misurare la temperatura dell'acqua [1]). L'altra, giovane ancora, mostra il bel profilo ed è seduta sul tappeto tutta intenta ad arrotolare le fasce. La stessa figura fu ripetuta da Vittore o da suo figlio Benedetto in un frammento di quadro ora esistente nella Galleria Benson di Londra. Una terza donna, con in testa una bianca cuffia, s' avvicina al letto con una *piadena* [2]) di brodo, che sta raffreddando con il movimento del cucchiaio. Nella masserizia veneziana queste *piadene,* che si chiamano anche *impalliate da puerpere,* rappresentavano un oggetto assai curioso, molto ricercato tuttora nelle collezioni artistiche. Sono di fina maiolica, alcune dipinte, altre bianche, di varia grandezza regolarmente digradante, in modo da potersi porre una entro l'altra, componendo così una specie di urna, il cui culmine è formato dalla saliera e dall'ovaiuolo.

Vittore o Benedetto Carpaccio: Figura di donna riprodotta dal quadro *La nascita della Vergine* (Galleria Benson di Londra).

Girando lo sguardo intorno alla stanza rappresentataci dal Carpaccio, ci troviamo circondati dal sobrio lusso del secolo decimoquinto, quando negli

[1]) Già nel *Menologio* greco del 1025 alla Vaticana, si vede Anna coricata sul letto, mentre tre donne le apportano cibi e un'altra si prepara a lavare la bambina e immerge la mano per assicurarsi della giusta temperatura dell'acqua. Una scena simile è rappresentata in una miniatura delle *Omelie* del monaco bizantino Giacomo, pure alla Vaticana. Lo schema di composizione anche delle altre storie della Vita di Maria, è ripetuto con lievi varianti nelle pitture e sculture più antiche (Venturi, *La Madonna*, pagg. 87 e 89). Il Carpaccio segue l'antica tradizione iconografica, accolta dagli artefici del Trecento e alla quale poco o nulla aggiunsero i quattrocenteschi.

[2]) Piccolpasso (*L'arte del vasaio*, Roma, 1857) dice che i Veneziani chiamavano *piadena* l'*ongaresca* degli Urbinati. La *impalliata* si componeva della scodella (*piadena*) e del coperchio (*taier*) che arrovesciato serviva di piatto. Lazari, *Notizia della Racc. Correr*, pag. 63, Venezia, 1859.

Michele Giambono: La Vita della Vergine. Mosaico nella Cappella dei Mascoli in San Marco.

aspetti delle cose e nell'ordinamento esteriore non era ancor cessata l'austerità elegante del l' età di mezzo, e pur già comparivano le grazie del Rinascimento. Nella parete accanto al letto corre quella specie di mensola infissa nel muro, chiamata *soaza* (cornice), e sopra il caratteristico mobile, in elegante disordine, sono collocati una coppa e un candeliere di bronzo di forma orientale, lavorati all' agemina, e altri vasi e barattoli di vetro e di maiolica. *Vasetti e pitteri di nessun valore sopra la soaza*, si legge spesso negli inventari di questo tempo, scritti da notai, i quali certo non prevedevano allora che quegli oggetti *di nessun valore* dovessero diventare per noi preziosissimi e ricercati. Sotto la *soaza* è disteso un panno verde, con *frixi* (ornati) d'oro. Di solito al di sopra di queste *soaze* era appesa un'ancona con una madonna bizantina. Il Carpaccio con fine accorgimento sovrappose invece un lampadino (*cesendelo*) e una targa con alcune parole in ebraico del « Scir hameloth », una preghiera che secondo l' uso

Impalliata da puerpera. Maiolica di Francesco Xanto Avelli di Rovigo (anno 1530)
(Museo Civico di Venezia)

Il fondo dell'impalliata di puerpera di Francesco Xanto Avelli [1])

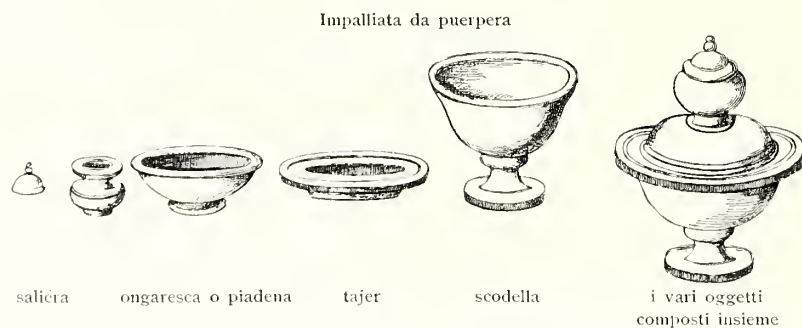
[1]) L'esterno dell'impalliata è a grottesche su fondo turchino, con due cartelli, sovra uno dei quali è l'anno MDXXX, sull'altro le iniziali dell'autore F. X. A. R. (Francesco Xanto Avelli Rodigino). Nell'interno è rappresentata una donna stesa sul letto, mentre una giovinetta asciuga al fuoco dei pannilini e dall'opposto lato Lucina tiene un bimbo sulle ginocchia. Il coperchio (*taier*) rappresenta la natività di Gesù. LAZARI, op. cit., pag. 62.

degli Ebrei dovea essere appesa alle quattro pareti delle stanze delle partorienti.

Anche qui il Carpaccio non abbandona il suo vezzo di far intervenire nella scena qualche animale, e nel fondo due conigli stanno rosicchiando una foglia di cavolo.

La porta è aperta e lascia vedere prima la cucina con l'ampia cappa *(napa)* del camino, innanzi al quale sta china una serva spennando un pollo, e i bei piatti di peltro e di ottone (*laton*), ordinatamente disposti intorno alle pareti. Non solamente nelle case popolane, ma anche in quelle di agiati borghesi, la cucina, posta accanto alla stanza da letto, serviva anche per pranzarvi, costume che dura ancora presso quelle poche modeste famiglie del vecchio tempo, non ancora trasformate dalle pretensiose usanze moderne.

Dopo la cucina, nel fondo, vanno perdendosi altre stanze, dipinte con quegli effetti di prospettiva e di luce che fanno pensare a Pietro de Hooch.

Impalliata da puerpera

Dal *Libro del vasaio* di Cipriano Piccolpasso.

Nell'ordine di collocamento veniva secondo il quadro della *Presentazione della Vergine al Tempio*. Come narra la leggenda della Vergine le giovani ragazze ebree si dedicavano al Tempio, rimanendovi parecchi anni e attendendo a lavori di ricamo e ad altre opere per il culto divino. Nella scena rappresentata dal Carpaccio sorge a destra il Tempio, con la gradinata, che taglia diagonalmente il quadro da sinistra a destra del riguardante. Nel fondo s'alza una torre con un orologio, che ha segnate le ore con numeri ebraici. La torre ha qualche rassomiglianza con quella dell'Orologio inalzata sulla Piazza dei Signori a Padova intorno al 1430 e abbellita poi nel 1533 dalla maestosa porta architettata da Giovanmaria Falconetto.

Sull'alto della gradinata sta il Gran Sacerdote, e dietro a lui due preti. Tendendo le mani accoglie egli la giovinetta inginocchiata sul terzo dei dieci gradini. A piedi della gradinata San Gioachino con il capo scoperto, e il gruppo delle sante donne, fra cui spiccano in prima linea, modestamente vestite e con le mani giunte, Sant'Anna e Sant'Elisabetta. Questo gruppo di tre donne è ripetuto in altri quadri e disegni del Carpaccio, il quale forse s'inspirava a un particolare caratteristico della vita popolare

Vittore Carpaccio: La nascita della Vergine.

(Bergamo - *Accademia, Galleria Lochis*).

veneziana, svolgentesi nelle strade e sulle piazze. Anche oggi per le vie di Venezia s'incontrano non di rado queste compagnie femminili, di solito la *mare, la cugnada* e *la santola,* che conducono qualche bambina alla comunione o alla cresima. Il popolo è tenace ne' suoi usi, e se il Carpaccio potesse rivivere tra noi troverebbe molto mutata e guasta nell' aspetto la sua diletta città, ma in compenso vedrebbe ancora conservati taluni usi e costumanze popolaresche da lui ritratti ne' suoi quadri.

Il gusto della risorta antichità si palesa nel bassorilievo sulla parete

Torre dell'Orologio nella Piazza dei Signori in Padova.

della scalea, dove il pittore volle riprodurre una scultura antica, probabilmente il fianco di qualche sarcofago romano. Ma non ci è dato discernere il soggetto della composizione, come abbiamo potuto fare per il bassorilievo del terzo quadro della storia di Sant' Orsola.

Anche qui non mancano i soliti animali, e a destra, nell' angolo della scala, scorgesi accovacciato un capriolo, tenuto alla lassa da un fanciullo.

Questo ripetersi di rappresentazioni d'animali nei quadri del Carpaccio non deve esser considerato come un capriccio dell'artista, ma come un particolare notevole di vita intima veneziana, che non poteva sfuggire ad un descrittore di costumi tanto accurato. Difatti i veneziani che dimoravano nei loro

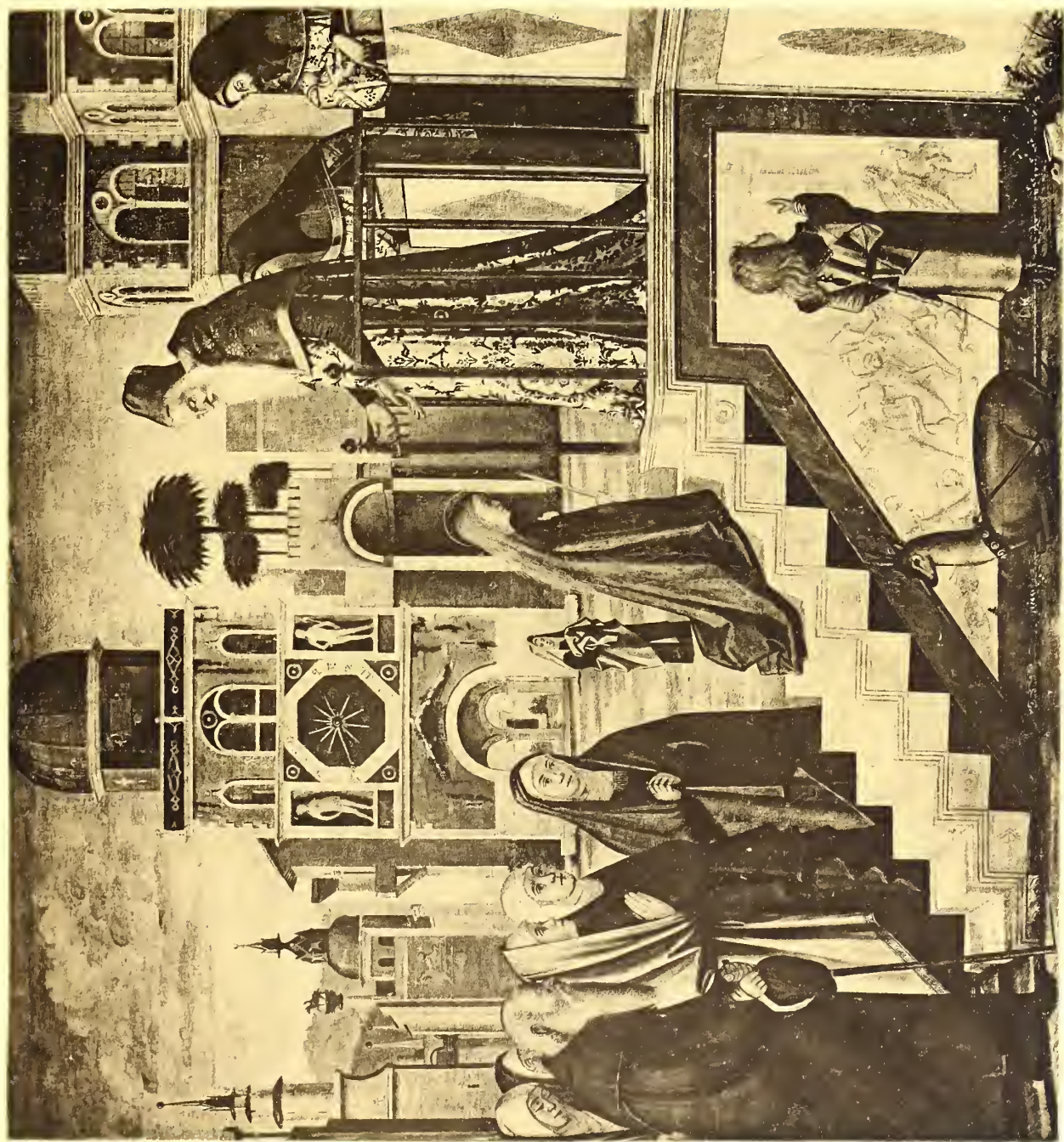
fondachi in Oriente, un po' per la religione, un po' per i grandi lucri che traevano dai commerci, ed anche per certe loro arie di padronanza, erano guardati con non celato e iroso sospetto dagli indigeni. Ogni venerdì, giorno di festa per gli orientali, i fondachi rimanevano chiusi, e i mercanti cristiani non potevano uscirne. Per ammazzar l'ozio nelle lunghe ore di quella specie di prigionia, i cristiani si davano a spassi e a giuochi, che consistevano specialmente in esercizi di animali addomesticati, tra i quali non mancava quasi mai un grosso maiale, che avventavano contro quel mussulmano, che avesse avuto l'ardire di passare la soglia del fondaco. Il turco volgeva immantinente le terga alla vista dell' animale immondo, che, per rito della religione mussulmana, gli metteva orrore. I pellegrini reduci da Terrasanta, i mercanti che ritornavano in patria, narravano questi particolari della vita dei veneziani in Oriente [1]), e il pittore dipingendo spesso scene orientali non tralascia d' introdurvi gli animali.

Di questo soggetto della *Presentazione al tempio* si conservano del Carpaccio due disegni, specie di abbozzi, dove la composizione è molto diversa dal quadro fatto per gli Albanesi. Appartengono a quella importante serie di disegni carpacceschi, sparsi in varie gallerie e che ci mostrano il nascere e lo svolgersi delle composizioni nel pensiero dell' artefice.

Il disegno della *Presentazione,* che si conserva nella Biblioteca Reale di Windsor, è condotto a leggeri e interrotti tratti di penna. La composizione, quantunque apparisca di una certa grandiosità è però indecisa nella disposizione delle masse delle figure e nella rappresentazione architettonica. Nel fondo s'alza un edifizio circolare, che arieggia non poco al Battistero di Pisa.

Il Carpaccio svolse lo stesso soggetto in un altro bellissimo abbozzo, ora nella Galleria degli Uffizi, e attribuito per errore del Catalogo al ciclo di Sant' Orsola. Qui, come nel quadro degli Albanesi, vediamo il Gran Sacerdote sull' alto della gradinata, la Vergine inginocchiata, le Sante donne e Gioachino e il fanciullo, ma non il cervo. Inoltre, diversamente dal quadro, vediamo una gran folla, che anima la scena, e il ricco fondo architettonico, con il tempio nel mezzo, da cui si dilunga un porticato, che rassomiglia alle Procuratie, come tutta la scena arieggia non poco alla Piazza di San Marco. Alcuni studî di figure per questo abbozzo si vedono in un disegno del Carpaccio nella Galleria degli Uffizî.

Questa ricca e magnifica composizione mal si adattava ad essere eseguita ad olio per quadri di modeste proporzioni, come quelli della Scuola degli Albanesi. Per ciò il Carpaccio riprodusse nel dipinto della *Presentazione* soltanto la parte destra del primo disegno, rappresentando senza cambiamenti le figure principali.

[1]) HEYD, *Geschichte des Levantehandels in Mittelalter*. II, 431, Stuttgart, 1879.

Vittore Carpaccio: La presentazione di Maria Vergine al Tempio.

(Milano - *Galleria di Brera*).

Il disegno di Windsor e quello degli Uffizi furono certamente eseguiti con un particolare intendimento, nè per discoprirlo può sembrare arrischiata una nostra ipotesi.

Dagli atti della ricca e famosa Scuola della Carità si rileva che quei confratelli, ne' primi anni del secolo XVI, manifestarono l' intendimento di far dipingere *uno telaro* con *la instoria a laude de Nostra Donna*, per la sala dell' Albergo [1]). Il soggetto della *instoria* doveva essere la *Presentazione al tempio* e alcuni pittori si misero subito a *questa prova*, come dicono gli stessi presidi della Scuola. Ma una deliberazione del 20 gen-

Vittore Carpaccio: Studî di figure per l'abbozzo della *Presentazione*, nella Galleria degli Uffizi.

naio 1504 ci apprende *che m.º Pasqualin da Venezia depentor* si era offerto di far l'opera in *superlativo grado*, presentando anche un abbozzo, che *per la invenzion de el desegno* appariva migliore degli altri. Pasqualino prometteva inoltre di adoperar buoni e fini colori, e non chiedeva per compenso di tutta l'opera se non cento e settanta ducati, per cui le sue offerte furono senz' altro accettate.

È forse improbabile che tra quei pittori, che si erano *messi alla prova* e rimasti delusi dall' abile se non delicata mossa di Pasqualino, vi fosse anche il Carpaccio e avesse preparati i due disegni che abbiamo descritti?

L' abbozzo di Pasqualino, che tanto piacque ai preposti della Scuola

[1]) « Desiderando messer Nic. Brevio al presente guardian grando e Compagni in l'Albergo della schuolla de mad.ª Santa Maria della Charità de voler far una belissima opera in lo preditto Albergo nostro, la qual sia a laude et gloria della gloriosissima Vergine Maria madre nostra, e cosa horifica secondo da tutti è sta laudata, *et za molti anni fosse desiderada simul opera da molti guardiani, e giovani stadi in questa benedetta schuola*, etc. » Arch. di Stato. Manimorte — Scuola Grande di S. Maria della Carità, vol. 254, *Notatorio* 1488 al 1531, c. 61 t., 62.

della Carità, noi non conosciamo, ma possiamo figurarci come egli avesse trattato il soggetto, guardando un'altra *Presentazione della Vergine* del suo maestro Cima da Conegliano, conservata ora nella Galleria di Dresda. Il Cima seguì più rigorosamente del Carpaccio il racconto del da Voragine, anche nei più minuti particolari, come quello della scalea, composta di quindici e non di dieci gradini.

Dai concetti, dalle forme, dai modi del maestro di Conegliano non deve essersi molto dilungato nel suo abbozzo Pasqualino, che del Cima fu discepolo e

Cima da Conegliano: La Presentazione al Tempio, Galleria di Dresda.

imitatore. Ma egli non potè eseguire il quadro perchè fu colto dalla morte nel dicembre del 1504 [1]). Nè del quadro si parlò più fino al 1534, in cui fu ordinata dalla Scuola della Carità una nuova *Presentazione al Tempio* a Tiziano Vecellio, che la compì nel 1538. Tiziano serbò nelle sue generali forme la composizione tradizionale, introducendovi soltanto come una vivace nota realistica la vecchia contadina con il paniere delle uova, caratteristica figura che arieggia a due altre del Carpaccio e del Cima. Il dipinto fu collocato

[1]) Della sua morte fa ricordo una parte della Scuola a c.[te] 67 t. del vol. 251 già citato, parte notata nei due giorni 4 dicembre 1504 e 19 febbraio 1505, e riguardante un trasferimento dal banco Pisani al deposito del Monte Nuovo, del denaro assegnato alla fattura del quadro.

Vittore Carpaccio: Abbozzo in penna per la *Presentazione al Tempio*, nella Biblioteca Reale di Windsor.

sopra la porta della saletta dell' Albergo della Carità, dallo stupendo soffitto intagliato a fiorami d'oro su fondo azzurro. Quando in sui primi anni del decorso secolo, furono collocate le Gallerie nelle sale della Scuola della Carità, il dipinto fu divelto dalla parete, ove il Vecellio stesso lo aveva infisso dopo averlo coordinato a quel luogo e intonato a quella condizione di luce, e fu deturpato da un ristauratore, che vi aggiunse del suo. Ora il quadro restituito al primitivo suo luogo e all'antica sua forma ha riacquistato il suo fascino originario.

Tiziano: La Presentazione al Tempio, nell'Accademia di Venezia.

Alla *Presentazione al Tempio* seguiva lo *Sposalizio della Vergine*, dove, abbandonate le rituali forme di convenzione, la composizione è ordinata secondo uno di quei motivi decorativi tanto amati dal Carpaccio.

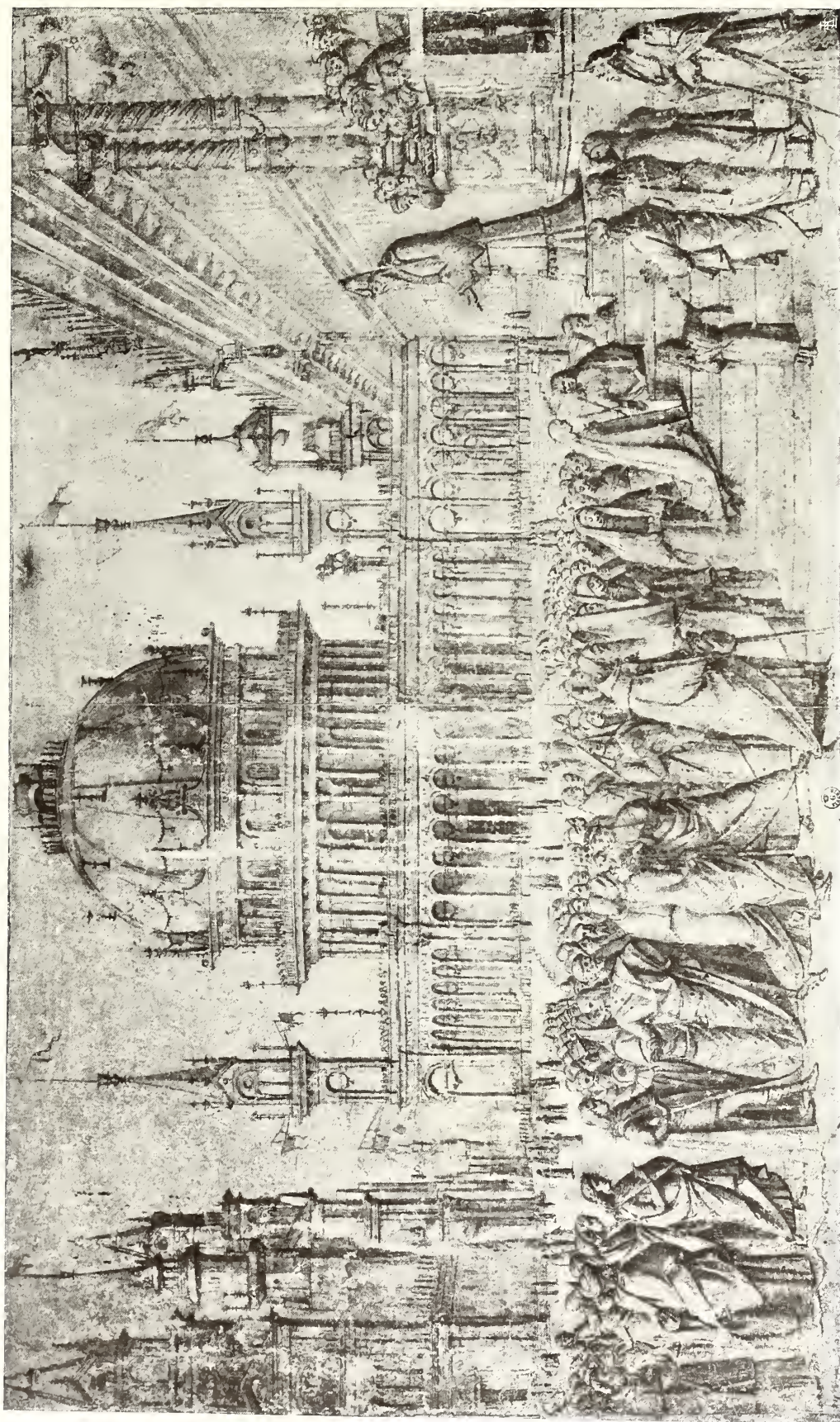
Infatti tutti i pittori precedenti al Carpaccio, Giotto, Taddeo Gaddi, Giovanni da Milano, Bartolo di Fredi, Ottaviano Nelli, Lorenzo da Viterbo, Domenico Ghirlandaio, il Beato Angelico, nel raffigurare la scena dello *Sposalizio* seguono una norma quasi invariabile: nel mezzo il Sacerdote e ai lati i due sposi. Il Carpaccio sceglie invece una disposizione originale. In cima ai quattro larghi gradini dell'altare, sui quali sono distesi tappeti,

sta, seguìto da due preti, il Gran Sacerdote con la faccia rivolta al cielo, benedicente con la mano sinistra la Vergine inginocchiata, con la testa reclinata e le mani giunte. Sale la gradinata Giuseppe con in mano il ramoscello fiorito, protendendo innanzi la persona con un movimento, che vediamo in altre figure del Carpaccio. Nel fondo le sante donne e il vec-

Vittore Carpaccio: L'Annunciazione, ora nell'Accademia di Vienna.

chio Gioachino, e più in là gli altri aspiranti alla mano della Vergine, che, essendo stati rifiutati, rompono, secondo il rito ebraico le verghe.

L'architettura del tempio, tutta impellicciata di preziosi marmi screziati, mostra già il Rinascimento nel suo fiore.

È notevole in questo quadro uno di quegli accorgimenti da esperto decoratore, non rari nel Carpaccio, come abbiamo potuto vedere anche nel ciclo di Sant'Orsola. Poichè il quadro accanto, la *Presentazione*, è dalla gradinata diagonalmente tagliato da sinistra a destra, così per accordarsi allo

Vittore Carpaccio: Abbozzo per la *Presentazione* nella Galleria degli Uffizi.

stesso motivo decorativo il pittore nello *Sposalizio* rappresenta un'altra gradinata che sale invece da destra a sinistra. In tal modo i due quadri uniti formavano insieme una piacevole armonia di linee in senso opposto digradanti.

Ancora, due oggetti non devono sfuggire alla nostra osservazione: il

Vittore Carpaccio: La Visitazione, ora nel Museo Civico di Venezia.

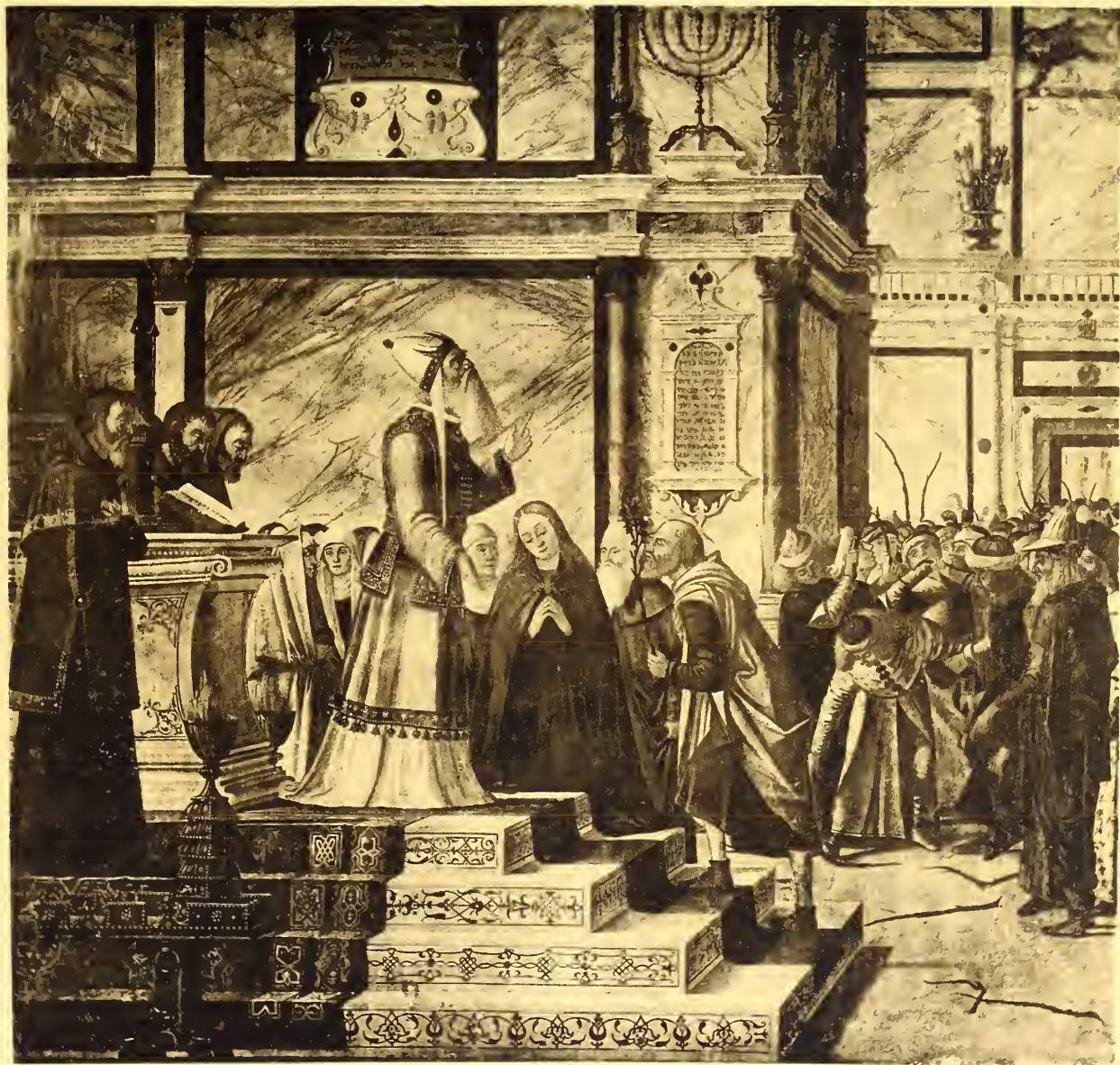
caratteristico candelabro, chiamato *lume ebraico,* dalle sette candele, posto nell'angolo della cornice intorno ricorrente, e i due vasi di profumi collocati ai due lati dell' altare.

L'*Annunciazione* è il quarto quadro, che ha inscritto il nome del Gastaldo della Scuola, *Zuanne de Nicolò Cimador.*

Questa composizione non si scosta dalle forme tradizionali. L'angelo, con il giglio in una mano e con l'altra levata in atto di benedire, saluta la Vergine inginocchiata, che con aria compunta accoglie la celeste no-

vella. Le stanze di Maria s' aprono sotto una grande e magnifica arcata di architettura lombardesca. I due pilastri compositi, fregiati da graziosi e delicati ornati, coi capitelli finamente intagliati, l' armoniosa curva dell' arco superiore e le giuste proporzioni dei due archetti inferiori, che s' uniscono a forma di bifora, fanno pensare alle maraviglie della chiesa dei Miracoli e del palazzo Vendramin Calergi.

Vittore Carpaccio: Studi di figure per la *Visitazione* e per *S. Giorgio che battezza i gentili.* (Museo del Louvre).

Notevolissimo è l' arredo delle stanze: dalla porta del fondo si vede l' origliere del letto e le lenzuola rimboccate. La porta non è protetta che da un ricco cortinaggio, ciò che è per noi un'altra prova, confermataci dai documenti, che nell' età di mezzo le porte degli appartamenti privati raramente si chiudevano con battenti di legno, ma bensì con cortinaggi ed arazzi. Eleganti le suppellettili della prima stanza in cui sta inginocchiata la Vergine. L' inginocchiatoio foderato di panno rosso con bollettoni (*broche*) di bronzo dorato, è d' identico stile e di eguale fattura di alcuni mobili rap-

Vittore Carpaccio: Lo sposalizio di Maria Vergine.

(Milano - *Galleria di Brera*).

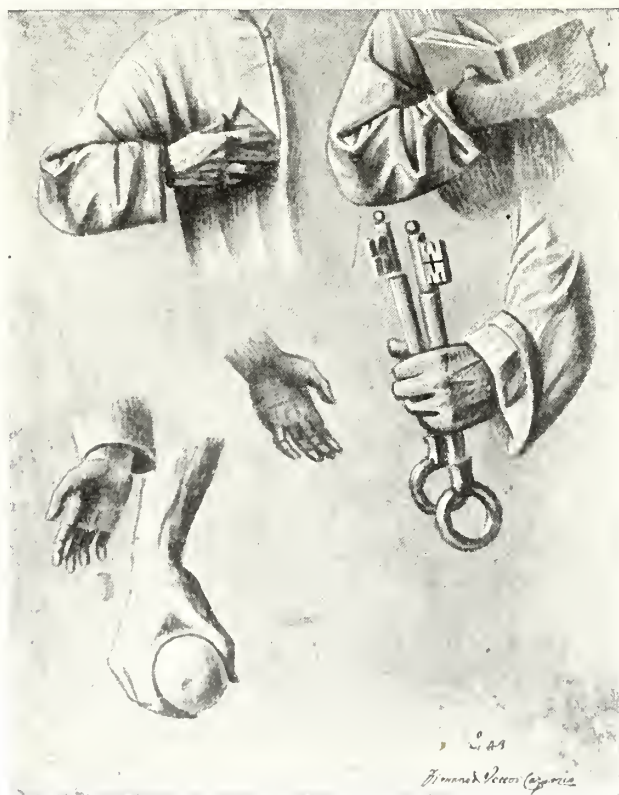
presentati dallo stesso Carpaccio nella stanza di San Girolamo nella Scuola degli Schiavoni. Accanto allo stipite della porta v'è la solita *soaza* e sotto la finestra un cassone di legno, sul quale posa un vaso di maiolica con una pianta.

Alla sinistra di chi guarda s'apre il giardino, con una loggetta sopra

Vittore Carpaccio: La morte della Vergine, ora nell'Accademia di Vienna.

una porta a griglie. Dalle mura merlate sporgono alti pini e piante annose. Tre colombe, un fagiano, un pavone e altri uccelli sparsi qua e là danno al luogo come un'aria di pace e d'intimità.

Specialmente ricco di figure d'animali è il quinto quadro, la *Visitazione,* che con forme simili fu poi ripetuta altre volte dal Carpaccio. Nel fondo di questo quadro le linee del Rinascimento veneziano, che appaiono negli edifizi a destra del riguardante, si mescolano con le forme di un Oriente ideale, rap-

presentato da una specie di minareto, dalle magre palme, imitate da quelle di Lazzaro Bastiani, e dalle figure principali, che sono tutte in costume orientale, all'infuori di Maria e di Elisabetta, che nel mezzo si abbracciano e baciano. Massimamente attirano la nostra attenzione tre figure tratte dai disegni del Reuvich: un saraceno, che sta in piedi accanto ad un vecchio dalla bianca barba, seduto, e più in là due donne conversanti tra loro. Ancora più in là si scorgono alcune figurine a cavallo, che si trovano anche in un disegno del Carpaccio, custodito nel Museo del Louvre, dove sono altri

Vittore Carpaccio: Disegni per mani, agli Uffizi.

studî che servirono specialmente per le figure del fondo nel quadro della Scuola degli Schiavoni: *San Giorgio che battezza i Gentili.*

L'ultimo quadro del ciclo degli Albanesi è la *Morte della Vergine.* Fece il pittore la Nostra Donna distesa sul feretro, ricoperto da ricco drappo, e con senso realistico rappresentò la Madre di Gesù non già, per religioso rispetto, come addormita, ma veramente irrigidita in quella immobilità della morte, che, come abbiam notato parlando delle *Esequie di San Gerolamo* nella Scuola degli Schiavoni, nessuno seppe esprimere con più evidenza del Carpaccio. Intorno all'estinta fanno corona gli Apostoli, venuti a porgere lo estremo ufficio di lagrime: a mezzo il feretro San Pietro regge con una

mano un libro, e con gli occhi fissi sulle pagine sembra pronunzi parole di benedizione e di preghiera. In questo e in tutti i quadri del Carpaccio il

Vittore Carpaccio: La morte della Vergine, ora nel Museo Civico di Ferrara.

particolare delle mani è studiato con grande cura, come può vedersi da disegni nella Galleria degli Uffizi, tra i quali v'è la mano di San Pietro che regge il libro, un'altra pure di San Pietro vigorosamente disegnata,

che tiene nel pugno le chiavi, una terza che stringe un sasso e servì per il quadro della *Lapidazione di San Stefano.*

A sinistra del quadro della *Morte della Vergine,* in un coro di angeli, vi sono i ritratti dei donatori genuflessi, del Gastaldo Zuan de Nicolò *zimador,* del vicario Andrea di Piero *coffaner* e dello scrivano, un altro compagno albanese. I ritratti dei tre donatori preposti della Scuola, raffigurati, come al solito, nel quadro posto accanto all'altare *in cornu evangelii,* guardano quindi l'altare stesso.

Nell' alto, tra un nimbo di teste e figurine, appare Gesù, disceso dal cielo, raggiante di luce, il quale accoglie amorosamente tra le mani l'anima di Maria, che il pittore, seguendo la tradizione iconica, figurò in una piccola bambina.

Tra le aperture dei due archi, simmetricamente disposti a destra e a sinistra, si disegnano edifizi di bella architettura, dove la curva a tutto sesto si avvicenda all' arco ogivale.

Più tardi il Carpaccio rappresentò un'altra volta la morte della Vergine sopra una tavola larga 144 cm. ed alta circa il doppio, ch'era prima nel battisterio di Santa Maria del Vado di Ferrara ed è ora nel Museo di quella città. Sovra un cartellino è inscritto: *Victor Carpathius Venetus MDVIII.* Il quadro, di perfetto disegno e di splendido colorito, non è, nella composizione, molto dissimile da quello dello stesso soggetto compiuto per la Scuola degli Albanesi. Vi mancano i ritratti dei donatori e il gruppo degli angeli, ma molto somiglianti ne' due quadri sono le architetture, il paesaggio e alcune figure, come quella di San Pietro, che apparisce di profilo, intento a legger preghiere a capo del feretro, e quella di un vecchio appoggiato al bastone, che ne ricorda un altro nella *Morte di San Girolamo* alla Scuola degli Schiavoni.

I quadri della Scuola degli Albanesi rivelano certamente alcune delle doti più attraenti del sovrano pittore: l' ingenuo realismo, l'impronta schietta del tempo e degli uomini, la sapiente misura dell' invenzione, la caratteristica disposizione della scena; ma delle opere del Carpaccio sono queste, a nostro avviso, le meno pregevoli. Deboli nel disegno, sbiadite e poco armoniose nel colorito, in cui predomina insistente il giallo d' ocra, fiacchi nella espressione, cui fa difetto la solita energia, trascurati fino alla negligenza in certi particolari, come per esempio negli angioletti della *Morte della Vergine,* questi quadri fanno supporre che se del Carpaccio sono il concetto e il primo abbozzo, la esecuzione è molto probabilmente, almeno in gran parte, di mano de' suoi garzoni e discepoli. Si spiega così l' opinione di un critico giudizioso, l' Edwards, che assegnava queste opere a Benedetto Diana.

Questi quadri non sono adesso soltanto dispersi qua e là, come membra

disgiunte di uno stesso corpo, ma ebbero ancora a patire le offese del tempo e degli uomini. La *Nascita* all' Accademia Carrara di Bergamo, benchè guasta dagli anni, è almeno immune da restauri, ma i due quadri di Brera, *La Presentazione* e lo *Sposalizio* perdettero ogni armonia di colorito, perchè i ritocchi anneriti deturparono qua e là di macchie la tela. Men gravi danni portarono i restauri all'*Annunciazione* e alla *Morte,* che sono nell' Accademia di Vienna; e meglio conservata è la *Visitazione* nel Museo Civico di Venezia.

Capitolo X.
Le opere del Carpaccio nelle Scuole di Santo Stefano e di San Giovanni Evangelista.

Dal 1511 al 1520 il Carpaccio lavorò per la Scuola di Santo Stefano.

Intorno al tempio di Santo Stefano e all' attiguo convento degli Eremitani, della regola di sant' Agostino, si andarono formando alcune Scuole, come quelle della Cintura della Vergine e di Santo Stefano, che ebbero, al solito, la loro prima origine nella sagrestia della chiesa stessa. Le prime incerte memorie della Scuola di Santo Stefano risalgono al 3 marzo del 1298, ma la storia particolareggiata del sodalizio in tempi meno lontani possiamo seguirla nella Mariegola incominciata l'anno 1493 e tuttora custodita al Museo Civico [1]). È un bel manoscritto membranaceo adorno di miniature bellissime, benchè alquanto guaste. La prima parte contiene le regole della Scuola e nella iniziale è miniata la figura del Santo patrono. La seconda comprende la storia dell'invenzione delle

Capitolo numero .i.

In nome de lomni
potente idio padre
fiolo e spirito sancto.
E de la gloriosa
madre madona sancta
Maria. Et a lonor
e gloria del triumfan
te confalonier deli
sancti martiri e nostro miser Sancto Ste
phano. e de tuti sancti e le sancte de dio. al
conspecto del qual tuti intercieda per noi
peccatori. Amen. Sequendo lordene
del principio de questa nostra fraterna cō
gregation. Volemo et statuemo a honor e
laude del nostro segnor dio e del protector
nostro miser san Stephano per le salute
dele anime nostre. Ogni uolta che questa
nostra mariegola se principiara a leger in
capitolo. Ciaschun di fradei debia dir hu
milemente inzenochiado un pater nostro
cum una Aue maria. per impetrar dal signor la
gratia del Spirito sancto. la qual ne con
ceda per la sua infinita bonta e misericōdia

La prima pagina miniata della Mariegola di Santo Stefano.

[1]) *Mariegola*, N. 3.

reliquie del protomartire e il codice è ornato da due miniature di bel disegno e finamente condotte a oro e colori, che rappresentano, tra i fondi di un paesaggio florido, *La crocifissione con Maria e Giovanni*, e *La lapidazione di Santo Stefano,* che si vede in abito da diacono, assalito da' suoi uccisori, vestiti con le fogge del Quattrocento. Sono opere di stile bellinesco, ma chi guardando a queste eleganze di spiccata impronta quattrocentesca, pensò al Carpaccio, non ricordava che il pittore incominciò ad avere relazione con la Scuola di Santo Stefano soltanto nel 1511. La terza parte della Mariegola è costituita di vari contratti ed aggiunte che arrivano fino al 1801.

La Crocifissione — Miniatura della Mariegola di Santo Stefano.

I confratelli avevano le loro sepolture dirimpetto alla porta della chiesa sul vasto camposanto che la circondava, ed avevano pure dinanzi alla cappella maggiore della stessa chiesa la loro banca per assistere agli uffizi divini.

Col tempo nacque nei confratelli il desiderio di possedere un luogo di loro proprietà, e il 20 febbraio 1437 fecero un contratto con gli Agostiniani « per fabricar una « casa et habitatione onesta « per ditta scola in la qual li « frateli e officiali di essa scola « si possino ridur e far le sue divotioni ». A tal fine, per tenui compensi annuali, fu ceduto uno spazio di terreno nel camposanto del monastero « nel « qual loco erano doi Monumenti di ditta scola, quali per la fabbrica di sua « habitatione furono remossi ». Il primo edifizio che qui s'alzò deve esser stato molto modesto giacchè è designato col nome di *casetta*. Dopo alquanti anni, il 14 settembre del 1476, trovasi ancora necessario d'ampliar la casa « di ditta Scola » e gli Agostiniani permettono di fare « di sotto una Ca- « pella per fino alla prima travatura et con uno altare dentro, et di sopra la « ditta Capella far la sala insieme con la predetta Scola, la qual fabrica « si possi levar in alto discretamente, secondo che si convien all'edificio et

« che se possa adoperar la mazza con la crose e dopieri inastadi in man « tanto che non faci danno alle travamenta ».

La cappella fu costruita, e dinanzi all'altare dedicato a Santo Stefano furono poste le sepolture. Come omaggio ai frati, che avevano esaudito i desideri del sodalizio, fu deliberato che nella festa di Sant'Agostino, patrono del convento, la Scuola inalzasse sul campo di Santo Stefano, il suo gonfalone. Cotesti gonfaloni, venerati segnacoli delle confraternite, erano spesso dipinti da artefici eccellenti; anche per ornare quello della Confraternita di Santo Stefano sarà poi chiamato il pittore Maffeo da Verona.

La Lapidazione di Santo Stefano — Miniatura della Mariegola.

Le richieste della Scuola sembra aumentino col tempo, giacchè dopo trent'anni, nel 1506 i frati agostiniani concedono che nella cappella si possa « liberamente ornar lo Altar « far le banche attorno et al- « tri concieri milioramenti et « ornamenti in essa Capella « far come a essi fratelli di « ditta scola piacerà per divo- « tione ».

Nei contratti tra i frati e la Scuola, troviamo sovente nominato come governatore e protettore del convento Michele da Lezze, discendente di quell'Antonio, che fu strenuo difensore di Scutari, ma che al suo ritorno in patria, accusato di non aver detta la verità in un suo dispaccio, venne esiliato in Istria. I da Lezze abitavano poco discosto, nel palazzo che ancora esiste a San Samuele, ed avevano nel tempio di Santo Stefano i loro sepolcri. Michele da Lezze, benefico patrizio, insieme col fratello e con un gentiluomo di casa Falier, fondava, nel 1487, la chiesa ed il convento dei Santi Rocco e Margherita, non lungi dalla Scuola di Santo Stefano. Era questa in origine una confraternita di devozione, ma, coll'andar del tempo, avendo accolto come confratelli molti lavoranti di lana, fu anche chiamata *Scuola dei laneri*.

Antica in Venezia l'arte della lana, intorno alla quale esistono regolamenti fin dal 1220, essendo consoli Giacomo Dandolo, Giovanni Gregori e Giovanni Cappello. La maggior floridezza del lanificio fu raggiunta nei primordî del secolo XVI, e varie scuole di lanieri sorsero a Venezia, ma il centro principale di quest'Arte era presso il Rio Marin a San Simeone profeta, detto volgarmente *Grande,* ove anticamente trovavasi la *Camera del Purgo*, magistrato composto di lanaiuoli, che giudicava le liti insorte in materia di lanificio e vegliava al buon andamento delle fabbriche e alla maggior perfezione delle manifatture. Nel secolo XVI la *Camera del Purgo* fu trasportata sulla fondamenta della Croce, presso alla chiesa di San Simeone e Taddeo, detto volgarmente San Simeone *Piccolo*. Qui si ammirava una tavola del Carpaccio, che, come vedremo, andò perduta.

Bassorilievo sulla facciata della Scuola di Santo Stefano.

Prosperava con le altre compagne la Scuola dei lanieri di Santo Stefano, e nel 1506, l'anno dell'ultimo contratto da noi accennato, cominciò ad abbellirsi anche con gli adornamenti dell'arte, di cui restano, magnifiche testimonianze, i quadri del Carpaccio.

Nel secolo seguente quando le Arti andarono declinando, la fortuna del lanificio si oscurò, specialmente allorchè alcune fabbriche di Terraferma ottennero il privilegio di lavorar panni alti, e l'Inghilterra e l'Olanda, con i loro prodotti, fecero una concorrenza rovinosa alle manifatture veneziane. Verso la metà del secolo XVIII, l'Arte era quasi del tutto spenta, così che anche la Scuola dei lanieri a Santo Stefano fu costretta ad affittare le stanze terrene ad un venditore di formaggi, non potendo pagare l'affitto al convento. Di ciò si trova notizia in una Cronaca del tempo: « Nel campo di San Stefano eravi una scuola antichissima sotto gli auspici « di detto Santo in due appartamenti, nell'architrave del primo appartamento, « che poi fu ridotto a bottega di formaggio, eravi incise codeste parole: — « D. Stephano Martyrum Principi pietatis et divotionis causa fraternitas in- « stauravit MCCCCLXXVI — e queste furono coperte di tavole » [1]). La iscrizione fu riprodotta dal Grevembroch in un disegno, dove è ritratto anche il bassorilievo, rappresentante Santo Stefano coi confratelli della Scuola, che

[1]) Museo Civico. Manoscritti Cicogna, n. 264.

Vittore Carpaccio: La consecrazione dei sette diaconi.

(Museo di Berlino).

si vede tuttora murato sopra la casa di contro al prospetto della magnifica chiesa.

Verso l'anno 1800 la Scuola di Santo Stefano e quella vicina della Cintura si trovavano in ancor più gravi distrette, così che non poteva tardare la finale rovina. Infatti, intorno al 1806, le due Scuole furono demolite per fabbricar nuove case.

Erano già stati messi al sicuro i quadri del Carpaccio, non ignorati, come quelli degli Albanesi, dai conoscitori d'arte, giacchè di essi parla anche il Boschini nelle *Ricche minere:* « Nella Scuola di S. Stefano vi-
« cino alla Chiesa sonovi cinque quadri concernenti la vita di S. Stefano,
« copiosi di figure e d'ornatissime architetture et sono di Vittore Carpaccio,
« sicome la Tavola dell'altare. In tre partimenti pure dello stesso autore,
« nel mezzo vi è il Santo nominato, e dalle parti li Santi Nicola e Tomaso
« d'Aquino »[1]).

Conforme alla accennata deliberazione del 1773 del Consiglio dei Dieci, Anton Maria Zanetti, il 14 Settembre 1773, visitò la Scuola e scrisse sulla stessa Mariegola: « Cinque quadri con azioni della vita di S. Stefano. La
« palla dell'altare con l'istesso Santo, S. Nicola da Tolentino e S. Tomaso
« di Villanova. Tutte pitture di V. Carpaccio ».

Alla soppressione dei conventi e delle Scuole nell'anno 1806 i quadri furono collocati nel Deposito, e il delegato del Governo, Pietro Edwards, il 26 ottobre 1807, nota nell'*Elenco,* come proveniente dalla Scuola dei lanieri: la tavola dell'altare, che formava un trittico con Santo Stefano, San Nicola da Tolentino e *Sant' Agostino,* e quattro quadri rappresentanti *La consacrazione dei sette diaconi, La predicazione di Santo Stefano al popolo, La disputa del santo fra i dottori, Il martirio,* tutte, anche secondo l'Edwards, opere del Carpaccio[2]).

Questi quadri, come tanti altri, ebbero a incontrare varie vicissitudini. Il trittico dell'altare, insieme con *La predicazione al popolo* e *La disputa fra i dottori,* a richiesta del vicerè Eugenio Beauharnais, furono spediti a Milano e collocati nella pinacoteca di Brera[3]). Nel 1812, l'imperatore Napoleone ordina uno scambio di quadri tra il Louvre e la Galleria di Brera, e nel gennaio 1813 la *Predicazione al Popolo,* insieme con altri quattro quadri, è mandata a Parigi, ove attualmente si trova[4]).

Dei due rimasti in Venezia, uno, *La consacrazione dei sette Diaconi,* fu ceduto al ricco negoziante di salnitro Davide Weber, che possedeva una bella collezione artistica nel suo palazzo a San Canciano, descritta partico-

[1]) Boschini, *Le Ricche minere*, Sestiere di San Marco, *Chiesa e Scuola di S. Stefano*, pagg. 89, 90, ed. MDCLXXIV.

[2]) Arch. di Stato, Direzione generale del Demanio, Ufficio Economato Edwards. *Elenchi ed Inventari. — Elenco degli oggetti di B. A. scelti a disposizione di S. A. I. Eug.o Nap. Vice Re d'Italia, Principe di Venezia per commissione dell'Int.za Generale dei Beni della Corona dal delegato P. Edwards.*

[3]) Arch. di Stato di Milano, Intendenza gen. dei Beni della Corona. *Nota 13 settembre 1808.*

[4]) Ibid. *Rescritto Vicereale dato dal quartier generale di Souray, 2 agosto 1812.*

larmente dal Moschini nella *Guida di Venezia* del 1815 [1]). Il quadro passò poi nella raccolta dell'inglese Solly e finalmente al Museo di Berlino. L'ultimo dipinto, *La lapidazione di Santo Stefano,* fu dato, con la dichiarazione di stima di venti luigi d'oro, insieme con altri dieci quadri di varî autori, per l'importo complessivo di lire italiane 6876,92 e come parte di pagamento, agli eredi del pittore Giuseppe Bossi di Milano, dai quali s'era acquistata la famosa raccolta artistica del Bossi per l'Accademia di Venezia. Di questa raccolta era ornamento il cosiddetto libro dei disegni di Raffaello, che invece, come ben giudicò Giovanni Morelli, non contiene di Raffaello se non due disegni, laddove gli altri sono del Pintoricchio e di ignoti artisti a lui posteriori [2]). Gli eredi del Bossi, vendettero poi ad un negoziante d'oggetti artistici di Milano i quadri avuti da Venezia, una parte dei quali, insieme con un'altra opera del Carpaccio rappresentante San Tomaso d'Aquino, fu acquistata dal re del Würtemberg e trasportata nella Galleria di Stoccarda.

Difficile è immaginare l'ordine in cui i quadri del Carpaccio erano originariamente collocati nella Scuola di Santo Stefano, giacchè del vecchio edificio non rimane più traccia. Possiamo soltanto ricostruirlo con l'aiuto dei documenti, dai quali si apprende che v'era un oratorio a terreno e una scala che metteva al piano superiore, cioè all' Albergo. È probabile che la porta di questa scala s'aprisse nella cappella terrena a lato dell'altare, come nella Scuola dell' Angelo Custode ai Santi Apostoli.

Nel piano superiore, l'Albergo, di modeste proporzioni, doveva essere illuminato da due finestre verso la strada ; di contro alle finestre l'altare ornato dal trittico rappresentante Santo Stefano e due altri santi. Gli altri quattro quadri del Carpaccio, due per ciascun lato, dovevano essere collocati, sulle pareti laterali, e, seguendo la proiezione delle ombre delle figure, possiamo supporre che la *Consacrazione dei sette diaconi* e la *Predica al popolo* fossero posti dal lato dell' Evangelio ; la *Disputa fra i Dottori* ed il *Martirio* dal lato dell' Epistola.

Immaginando adunque di entrare nella chiesa idealmente ricostruita, lo sguardo s'arresta dapprima sul trittico dell'altare. Poi, incominciando dalla parete in *cornu Evangelii*, dove secondo la tradizione chiesastica hanno principio tutti i cicli, precipuo quello della *Via Crucis*, i primi quadri che si incontrano, seguendo anche l'ordine logico delle scene rappresentate, sono la *Consacrazione dei Diaconi* e la *Predica del Santo al popolo;* sulla parete dirimpetto : la *Disputa coi dottori* e la *Lapidazione*.

[1]) Nei volumi della Direzione del Demanio, vol. 342 (*Statistica, Quadri e capi d'Arte disposti ed esistenti al 1827, 10 aprile*), nella parte intitolata *Stato dei quadri di proprieta del Ramo Demanio estratti dal Depositorio dell'ex Commenda di Malta, e concessi a privati, chiese e pubblici stabilimenti della Prov. di Venezia*, al n. 13 si legge: « Scuola dei Laneri « di S. Steffano : Quadro in tela rappresentante la Elezione dei sette Diaconi fatta da S. Pietro — di Vettor Carpaccio — « Consegnato al S. Weber con Decr. di Governo 4 giugno 1820 ».

[2]) Morelli Giov., *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino,* trad. pagg. 284 e seg. Bologna, 1866.

Il trittico è in tavola; i quadri della vita di Santo Stefano in tela di uguale altezza, ma di diversa lunghezza.

Le tre tavole staccate del trittico, spedite a Milano, stettero per molti anni, l'una in una sala e le altre due, pur divise, in un'altra della Galleria di Brera, e soltanto recentemente furono con felice pensiero ricongiunte, quali avevano per tre secoli adornato l'altare della Scuola. Sono senza segnatura, e il Boschini, lo Zanetti e l'Edwards credettero sicuramente che fossero del Carpaccio; più tardi furono assegnate a Vincenzo Catena e al Basaiti; ora, secondo il giudizio del Cavalcaselle e di Giovanni Morelli, a Francesco Bissòlo. Intanto che si andava cercandone la paternità, si dimenticava il luogo di origine, lasciando disgiunte le tre tavole, che il Cavalcaselle, fin dal 1870, avvertiva aver formato insieme il trittico di Santo Stefano, che anche a nostro avviso è veramente del Bissòlo.

Fu creduto che Pier Francesco Bissòlo, nato a Venezia nella seconda metà del secolo XV e morto nel 1534, si nascondesse per capriccio ne' suoi quadri sotto il nome di *Petrus de Inganatis,* appunto per fuorviare i giudizî dei critici e dei conoscitori, e con tal nome è segnata una Madonna nella Galleria di Berlino. Ma recenti ricerche hanno provato che veramente un pittore di nome *Inganatis* è esistito, e non è da confondere con quello che segnò *Franciscus Bisollo* il dipinto bellissimo, *L'incoronazione di Santa Caterina da Siena,* ch'era un dì nella chiesa di San Pietro Martire di Murano ed è ora nell'Accademia di Venezia. Quest'opera invero bellissima mostra nel fondo una vasta, amena campagna ondulata da colline, dove s'alzano edifici con una torricella di forma speciale, che è una delle caratteristiche del Bissòlo. Altre particolarità, proprie di questo artefice, sono nelle figure le pieghe più morbide che quelle del suo maestro Giambellino, le teste gentili, le bocche piccole e d'un disegno perfetto, che non si riscontra invece nelle mani rigide e con le dita stranamente divaricate. Le stesse caratteristiche di disegno e di colorito si riscontrano nel trittico di Santo Stefano, creduto già del Carpaccio. Un'altra volta il Bissòlo fu dal Boschini, dallo Zanetti e da altri critici scambiato con il Carpaccio: nel quadro d'altare di San Giovanni in Bragora rappresentante Sant'Andrea, San Gerolamo e San Martino. Ma nel trittico di Santo Stefano non soltanto si andò errati nel designare l'autore, ma altresì nel determinare quali Santi esso rappresenti. Il Boschini, attribuendo il quadro al Carpaccio, scrive nelle *Ricche Minere* che nel mezzo vi è Santo Stefano e ai due lati San Nicola e San Tommaso d'Aquino. Senza dubbio alcuno la tavola del centro, più grande delle altre due, figura il protomartire Stefano, alla cui persona sono, con modo arcaico, attaccati i sassi del supplizio. Il vescovo in veste nera con una mitra verde in testa sarebbe secondo il Boschini, San Tommaso d'Aquino, e il frate in tonaca nera con un giglio in mano, San Nicola da Tolentino.

Lo Zanetti invece vuol riconoscere nel primo, il vescovo San Tommaso da Villanova.

Noi crediamo che essendo la Scuola legata con tanti vincoli di devozione e di interesse al convento degli Agostiniani, sia stato commesso al pittore di rappresentare due santi di quest'ordine religioso. Non adunque Tommaso d'Aquino, ch' era domenicano, non Tommaso da Villanova, an-

S. Agostino S. Stefano S. Nicola da Tolentino

Trittico della Scuola di Santo Stefano di P. F. Bissòlo, nella Galleria di Brera.

Fot. Anderson

cora vivente nel 1506, quando s'incominciò ad abbellire la Scuola dei lanieri, ma bensì, come scrisse l'Edwards, Sant'Agostino con la veste dell'ordine degli Eremitani, da lui fondato, è il vescovo qui rappresentato. L'altro santo con il giglio in mano sembra veramente la tradizionale figura di Sant'Antonio di Padova, e appunto con tal nome è indicato dal Catalogo di Brera. Ma il Santo di Padova indossa sempre una tunica di color monachino, laddove il Santo del Bissòlo veste quella nera degli Agostiniani, e deve essere proprio Nicola da Tolentino. A questo santo agostiniano erano dedicati nel sestiere di Dorsoduro un tempio e un monastero, vicino ai quali, in *salizzada S. Pantalon,* sorgeva un'altra Scuola di lanieri, che nel 1789 accolse il Collegio degli speziali.

Vittore Carpaccio: La predicazione di Santo Stefano al popolo.

(Parigi - *Museo del Louvre*).

Al trittico del Bissòlo, compiuto forse nel 1506, fecero, dopo pochi anni, corona i dipinti del Carpaccio.

Un alto soggetto fu offerto all'artefice: la vita del Santo che con la infiammata parola suscita le turbe, confonde i dottori disputanti, e compie eroicamente la sua missione col martirio. Anche questa volta si scorge come fosse di guida al pittore il libro del da Voragine, nelle cui pagine, tradotte ingenuamente in volgare, vediamo ordinati dagli apostoli i sette diaconi, tra i quali Stefano è il primo, seguiamo questo giovane Santo, *dall' angelico volto,* nelle sue predicazioni al popolo e nelle sue dispute faconde con i Giudei, che *non potevano resistere alla sapientia et al spirito santo che in lui parlava,* assistiamo finalmente al suo supplizio, quando stoltamente accusato di aver bestemmiato Dio e Mosè, fu trascinato fuori della città e furiosamente lapidato, mentre egli, primo martire della fede di Cristo, ne imitava la virtù, pregando genuflesso per gli uccisori suoi, *finchè s' addormentò con riposo nel Signore* [1]).

Nella prima composizione del Carpaccio, *La consacrazione dei sette diaconi,* le figure appaiono accanto a un tempio con portici e colonne di stile del Rinascimento, che finisce con un massiccio castello medioevale. A sinistra del riguardante la strana collina del fondo ha sulla cima una torre orientale e alle falde un tempio pagano. Sul ripiano della gradinata della chiesa cristiana, San Pietro benedice i sette diaconi inginocchiati. Il gruppo ricorda la composizione della *Presentazione al tempio* nella Scuola degli Albanesi, e vi troviamo ripetuti alcuni tipi favoriti del pittore: il ragazzo che giuoca col cane, figura simile a quella della suddetta *Presentazione,* la vecchia seduta sulla gradinata, che ha un'aria di famiglia con l'altra caratteristica vecchia del quadro degli *Ambasciatori* di Sant'Orsola, e le due donne nel mezzo che risentono della ispirazione del Reuvich. Nell'angolo a manca, un gruppo di orientali compie la scena.

Questo primo quadro è per la sua conservazione, per il colorito e il disegno, uno dei più belli del Carpaccio, allora nel fiore della virilità. Fu compiuto nel 1511, e sulla cornice portava come riferisce lo Zanetti questa inscrizione: *Manfredus Lapicidio et Collega conspicabilem picturam hanc tempore eorum regiminis posuerunt MDXI.* 'Fratelli della Scuola di Santo Stefano, che come il gastaldo Manfredo esercitassero l' arte di lapicidî o *taiapiera,* ne troviamo parecchi menzionati dalla Mariegola, quantunque essi avessero una Scuola propria a Sant'Apollinare, adorna di una tavola d'altare di Bartolomeo Vivarini, che ora è a Vienna, e di un'altra del Catena.

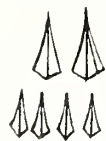
Nella *Predicazione al Popolo,* che, secondo la Storia degli apostoli, fa

(¹) *Legendario de Santi vulgare hystoriato novamente revisto ecc.* Composto per el Rev.^mo^ Padre Frate Jacopo da Voragine ecc. pag. 18 e seg. Venetia, Bindoni e Pasini, 1533.

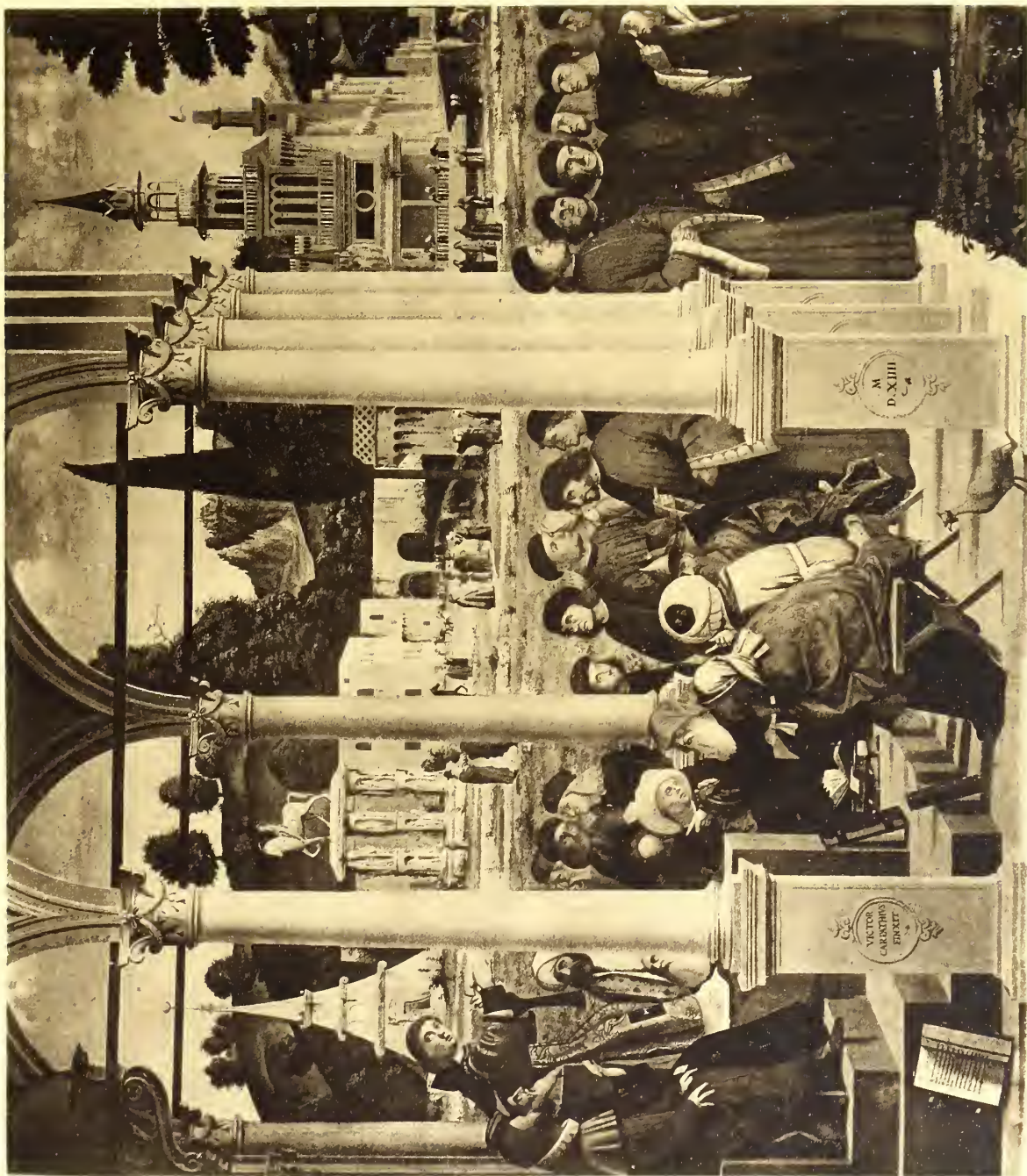
seguito alla *Consacrazione dei Diaconi*, il pittore vuole evidentemente rappresentare Gerusalemme e ne cerca i modelli, qua e là, disordinatamente nei disegni del Reuvich. Il grande edificio a sinistra di chi guarda molto rassomiglia alla Moschea di Omar; in cima alla collina domina la chiesa del Santo Sepolcro, con la sua bella torre, i cui minareti, che s'alzano svelti sugli edifizi di architettura orientale, uniti a quelli di stile classico romano, fanno pensare al Reuvich. Nel fondo, sono sparsi qua e là gruppi di piccole figure, tra le quali è facile scorgere le sante donne, e il caratteristico Saraceno, del Reuvich.

Nel primo piano il Santo Diacono, ritto sul piedistallo di un antico monumento, predica al popolo, che pende dalle sue labbra: un'impressione profonda si legge sul volto d' ognuno. Notevole la espressione della faccia di un bellissimo giovane, che appare acceso dalla calda facondia del Diacono, e di cinque donne turche, che porgono amorosa attenzione alla santa parola. In mezzo alla folla tutta vestita all'orientale, formano un singolare contrasto il bel giovane ascoltatore, ravvolto in una specie di manto dalle pieghe eleganti e due romei pellegrini con in mano il bordone.

Sul quadro era segnato nel cartello l'anno MDXX, che fu letto dallo Zanetti, ma poi cancellato nella ripulitura.

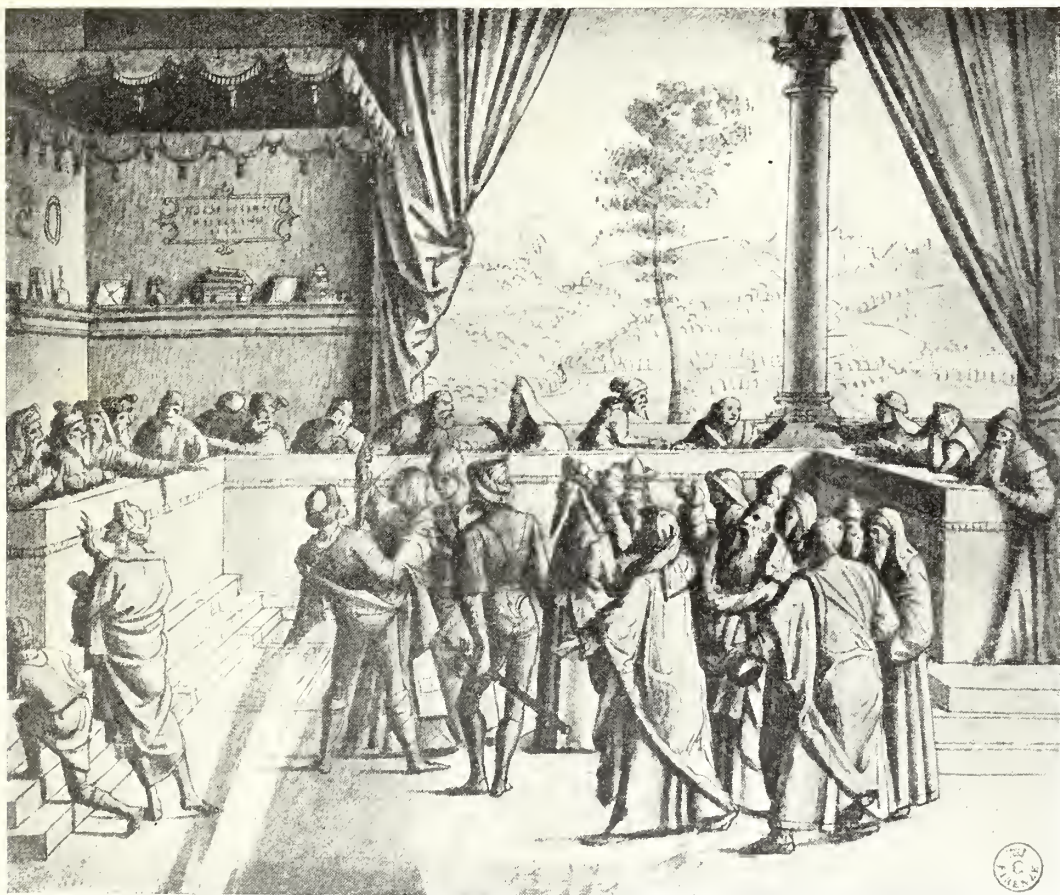
Alla *Predicazione al Popolo* faceva riscontro, sulla parete dirimpetto, la *Disputa con i dottori*, ora a Brera, che ha segnato sopra un cartello l' anno 1514, e sulla cornice il nome d'uno scalpellino, che, secondo lo Zanetti, era probabilmente il Gastaldo. Il Carpaccio raffigura qui Santo Stefano, che parla con le braccia tese, come infiammato da una ispirazione soprannaturale. Ma intorno a lui gli ascoltatori non sono più gli orientali infedeli. Uomini col turbante non ne vediamo che tre; tutti gli altri sono buoni e bravi cristiani, figliuoli delle Lagune, vestiti alla veneziana, che ascoltano devotamente, ma, in verità, senza soverchia attenzione, la predica. Adunati sotto un magnifico portico lombardesco appaiono così vivi e veri, così veneti, che certamente devono essere stati allora riconosciuti ad uno ad uno come confratelli della Scuola dei lanieri.

Il gruppo delle piramidi di Gizeh (da un disegno del Reuvich).

Per non farci dimenticare che la scena si svolge sotto il sole d'Oriente, il pittore ha avuto cura di mostrare nel fondo una specie di piramide, forse quella di Gizeh, anche questa copiata, non c'è dubbio, dal Reuvich che rappresentava le sue piramidi di una curiosa forma allungata, a tre piani, una specie, l'ombra dell'artista ce lo perdoni, di torre Eiffel, in antecipazione di quattro secoli. Accanto alla piramide un monumento equestre che un po' ricorda il Gattamelata del Donatello.

Non così era sorta nella immaginazione dell'artefice questa scena. Un disegno del Carpaccio agli Uffizi, mostra i dottori, vinti nella disputa, che

Vittore Carpaccio: La disputa di Santo Stefano coi dottori.

(Milano - *Galleria di Brera*).

trascinano il Diacono dinanzi al Tribunale. In un atrio, dal quale si scorge nel fondo il paesaggio montuoso, sono seduti dietro a un banco i giudici, tutti con lunghe barbe e con le vesti all'orientale. Certamente era in questo disegno l'idea prima che il Carpaccio si proponeva di svolgere sulla tela, tanto che egli fece anche con molto amore gli studi delle teste, che si conservano nel Museo di Londra.

Perchè non fu eseguito tale disegno? Forse non ebbe l'approvazione

Vittore Carpaccio: Santo Stefano dinanzi ai giudici — Disegno nella Galleria degli Uffizi.

dei confratelli della Scuola, che probabilmente non volendo più saperne di costumi orientali ambivano di vedersi rappresentati almeno in uno dei dipinti, come era costume delle altre Scuole. Certo è che essi nella tela del Carpaccio appaiono dopo sì grande spazio di tempo ancora vivi e parlanti.

Con la *Lapidazione di Santo Stefano* torniamo a Gerusalemme e con più evidenza si manifesta l'ispirazione attinta al Reuvich, particolarmente per ciò che concerne il fondo e il paesaggio. Si è detto come nella grande

tavola della veduta di Gerusalemme del Reuvich, inserita nel libro del Breydenbach, si veda sull'ultimo lembo del disegno, ma entro le mura della città, il luogo *ubi Sanctus Stephanus fuit lapidatus*[1]). Il Carpaccio riproduce esattamente quella parte di Gerusalemme, ma, seguendo il racconto del da Voragine, rappresenta invece la scena del martirio fuori delle mura. Dall'esame di queste fonti riceve maggior luce la lettera del Carpaccio dell'agosto

Carpaccio: Disegni di teste nel Museo di Londra.

1511, da noi pubblicata, e nella quale il pittore si offre di vendere al marchese di Mantova, Francesco Gonzaga, una grande prospettiva di Gerusalemme, dipinta *de acquarella sopra la tella*, e che probabilmente era una copia del panorama del Reuvich.

Nella scena del martirio il Santo, vestito da diacono, è inginocchiato, con gli occhi rivolti al cielo, mentre alcuni uomini vestiti all'orientale, col turbante in testa, stanno lanciando i primi sassi, così come Dante descrisse:

1) V. pag. 69.

Vittore Carpaccio: La lapidazione di Santo Stefano.

(Stoccarda - *R. Galleria*).

Poi vidi genti accese in foco d'ira,
Con pietre un giovinetto ancider, forte
Gridando a sé pur: « Martira, martira »;
E lui vedea chinarsi per la morte,
Che l'aggravava già, in vêr la terra,
Ma degli occhi facea sempre al ciel porte,
Orando all'alto Sire in tanta guerra,
Che perdonasse a' suoi persecutori
Con quell'aspetto che pietà disserra.

Preti e guerrieri orientali assistono dal lato opposto al martirio, formando un gruppo, rassomigliante a quello del frammento di una *Crocifissione* del Carpaccio, che si conserva agli Uffizi. Il quadro della *Lapidazione*, che ora è al Museo di Stoccarda, fu bensì guasto dai restauri, ma appare anche il più debole delle serie, e quantunque riveli il vecchio genio narrativo dell' artefice, mostra un disegno fiacco e un colorito eccessivamente prodigo di toni gialli e bruni, che non si riscontrano nelle opere prime.

Bassorilievo dei Battuti
sulla facciata dell'Ospizio di San Giovanni Evangelista, del 1354.

I quadri per la Scuola dei lanieri non furono eseguiti secondo l'ordine storico della vita del Santo; nel 1511 fu compiuta *La consacrazione dei diaconi;* nel 1514 *La disputa con i dottori;* nel 1515 *La lapidazione;* nel 1520 *La predicazione al popolo*, che fu per molto tempo creduta l'ultima opera del Carpaccio. Il non breve periodo di tempo che intercede tra un quadro e l'altro si spiega con le condizioni economiche di quasi tutte le Scuole minori, le quali per decorare i loro edifizi dovevano raccogliere alla spicciolata dai confratelli il denaro occorrente, che si traeva da una parte della tassa detta *luminaria e pane*.

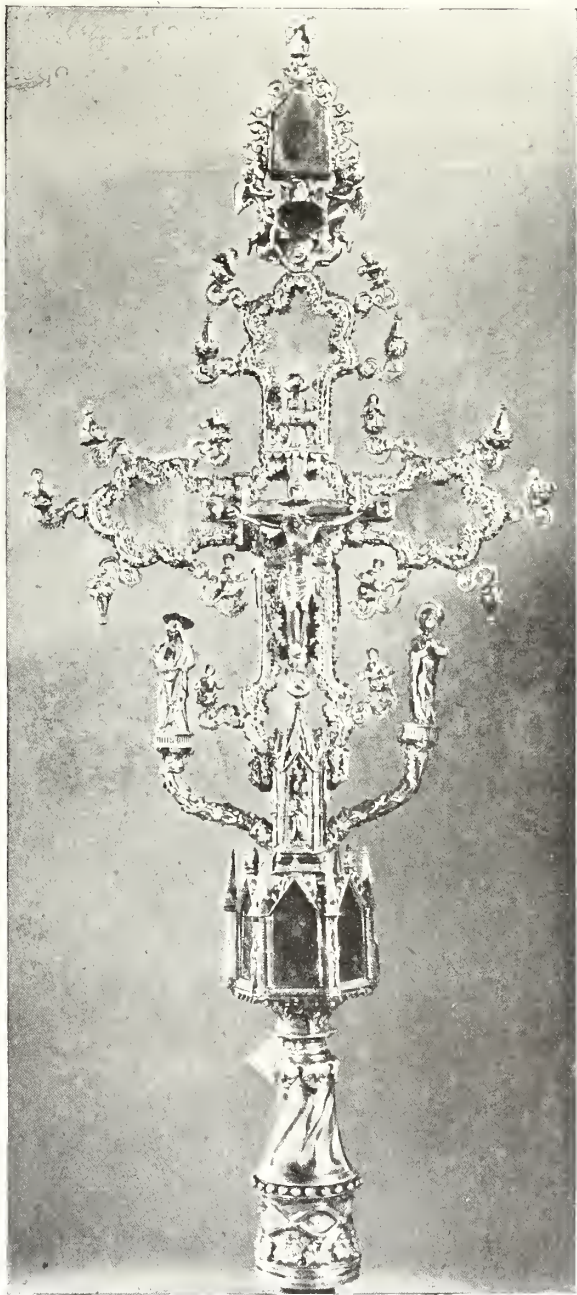
Con il ciclo della vita di Santo Stefano Vittore Carpaccio chiudeva quella parte, e fu la maggiore, della sua vita artistica, iniziata nel 1490 coi quadri di Sant'Orsola e svoltasi in quelle Scuole, che rappresentano il senti-

mento e l'attività del popolo in Venezia. La varia e molteplice opera del pittore, che abbiamo tentato di illustrare, fu veramente richiesta ed esercitata per modesti sodalizî, i quali più che dalla loro potenza trassero onore e rinomanza dal nome del Carpaccio. Se la gloria dell' artefice non le avesse, per così dire, illuminate di luce imperitura, il ricordo delle Scuole di Sant'Orsola, degli Schiavoni, degli Albanesi e dei lanieri di Santo Stefano, sarebbe andato confuso con quello di tante altre umili consorterie, che abbondavano

Il primo cortile della Scuola di San Giovanni Evangelista dell'anno 1481.

in Venezia e non potevano in alcun modo competere con le più importanti Scuole e specialmente con quelle che per le loro ricchezze e i loro privilegi erano appunto chiamate *Grandi*. Ma l'artefice, che avea dipinto nel Palazzo dei Dogi e godeva nella sua città di grande considerazione, non poteva essere dimenticato dalle confraternite più illustri e cospicue per ricchezza e potenza, e quando egli era giovane ancora, e più agile e ardente in lui ferveva il pensiero, fu chiamato a dare testimonianza del suo valore nella Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, una delle sei maggiori e delle più insigni.

Una devota confraternita di Battuti, che sino dal 1261 avea stanza nella chiesa di Sant'Apollinare, si trasferì sul principio del secolo XIV a San Giovanni Evangelista, e nel 1340 ottenne per le sue riunioni un ospizio, co-

struito dalla famiglia Badoèr per raccogliervi alcune povere donne. La Confraternita, fatto murare un altro ospizio per le poverette, incominciò a rifabbricare l'antico ospedale dei Badoer, che fu compiuto nel 1354. Nel 1481 la Scuola veniva abbellita con opere d'architettura e di scoltura mirabili. Nulla infatti di più elegante e magnifico dell'arco del primo cortile della Scuola, che reca scolpita nel timpano l'aquila di San Giovanni, ed è tutto ornato di squisiti lavori marmorei, al pari del cortile, decorato ai tre lati di pilastri scanalati, reggenti una trabeazione stupenda. Una bellissima scala a doppio ramo, mette alla Sala dell'Albergo, dove l'altare, il soffitto, il pavimento, tutto insomma porta l'impronta geniale d'uno di quei perfetti artefici lombardeschi, che tanto contribuirono a dare a Venezia un aspetto di maravigliosa bellezza. Il nuovo edifizio era degno ricetto alla preziosa reliquia della Croce, che Filippo de Meizières, gran Cancelliere del re di Cipro, avea già nel 1369 donata ai confratelli di San Giovanni Evangelista, che la fecero chiudere in una teca di quarzo con ornamenti d'argento, foggiata a croce, leggiadro lavoro d'oreficeria veneto-bizantina [1]). Alla venerazione per la santa reliquia s'aggiunsero le sue virtù miracolose, e tra gli altri prodigi da essa compiuti, la leggenda narra come un dì andando la Scuola processionalmente alla chiesa di San Lorenzo, la teca del sacro legno, tra l'addensarsi della folla, cadesse nell'acqua, rimanendo miracolosamente a galla,

La Croce della Scuola di San Giovanni Evangelista.

[1]) La preziosa custodia fu ristaurata nel 1789.

e come molti confratelli gettatisi a nuoto, non potessero riuscire a raccoglierla, giacchè la reliquia con nuovo prodigio sfuggiva loro dalle mani, finchè non si lanciò nell'acqua il guardiano della Scuola, Andrea Vendramin, al quale per favore divino fu concesso di riprenderla. Questo ed altri miracoli della Croce furono rappresentati in opere di pittura, che manifestano a un tempo il profondo sentimento religioso e l'amoroso culto dell'arte di quel

Gentile Bellini: Il miracolo della Croce, nell'Accademia di Venezia.

sodalizio. La sala, che appunto s'intitolò *della Santa Croce*, fu nobile per dipinti che mostrano quasi in compendio quanto l'arte veneziana del Quattrocento sapeva e poteva.

Per questa sala il Carpaccio dipinse la tela, che ora trovasi all'Accademia di Venezia e rappresenta il Patriarca di Grado, Francesco Quirini, che dalla loggia del suo Palazzo libera con la reliquia della Croce un indemoniato. (M. 3,61 × 3,85). Il Cavalcaselle assegna a quest'opera la data del 1494, ma non esistono documenti che ci dicano con certezza nè l'anno, nè la somma spesa, nè altre notizie intorno alla decorazione pittorica della Sala della Croce. Vi lavorò Gentile Bellini, e i suoi due quadri *La processione nella piazza di San Marco* e *Il miracolo della Croce nel canale di San Lorenzo*,

portano l'uno la data del 1496, l'altro quella del 1500. È quindi probabile che circa al tempo medesimo, cioè negli ultimi anni del secolo XV, anche Vittore Carpaccio, Lazzaro Bastiani, Giovanni Mansueti e Benedetto Diana siano stati, insieme col Bellini, chiamati ad ornare il nobile luogo.

Il dipinto del Carpaccio, come quelli della Scuola di Sant'Orsola, ebbe la mala sorte di andar soggetto a mutilazioni. Nel 1544 i fratelli della Scuola, dovendo aprire due porte nella Sala della Croce per dare accesso alla

Vittore Carpaccio: Disegno del Cavaliere della Calza e del fanciullo per il quadro: *Il Patriarca di Grado* (Raccolta Albertina di Vienna).

nuova sala dell' Albergo, *fu bisogno toglier un poco delli telleri* che ornavano la parete [1]).

Prima di eseguire la mutilazione i preposti della Scuola vollero però avere un consiglio autorevole *et fu menato sopraluoco el prudente messer Tizian pictor, homo della sperienzia che a cadauno è noto.* Tiziano, che avea decorato la nuova sala dell'Albergo e non aveva molti riguardi per le opere degli altri pittori *consegliò si dovesse tagliar ditti telleri da basso che saria de quarta una e mezzo in circa, per el qual taglio non farà danno alcuno alli ditti telleri.*

[1]) Arch. di Stato. Scuola grande di San Giovanni Evangelista. Reg.° n.° 38 (riassunto del 1301 al 1601) c. 308.

E il quadro del Carpaccio e quello di Benedetto Diana, rappresentante i *Confratelli di San Giovanni Evangelista che distribuiscono elemosine,* furono tagliati nel basso per circa trenta centimetri.

Cesare Vecellio: Cavaliere della Calza.

Nel secolo XVII nuovi ristauri e mutamenti si fecero nell' interno della Scuola, e il quadro del Carpaccio venne rimosso e collocato in altro luogo. Si volle allora rimediare al taglio, che nel 1544 aveva amputato i piedi ed una parte delle gambe ad alcune figure del primo piano, tra le quali notevoli un elegante Cavaliere della Calza, un patrizio vestito di drappo d'oro, un altro patrizio in toga nera e un ragazzo. Per togliere a questa mutilazione, un pezzo di tela di ventisei centimetri fu aggiunto al quadro, ma in così goffa maniera da lasciar scorgere chiaramente la cucitura. Il povero restauratore secentista volle compiere la bella composizione carpaccesca da par suo, come particolarmente si vede nella figura del patrizio, la cui veste di panno d'oro ha quasi la forma di un moderno soprabito. Nè meno deturpata la figura elegantissima del Cavaliere della Calza, il cui disegno originale è nella Collezione Albertina di Vienna, dove può vedersi sullo stesso foglio anche il disegno del ragazzo, dipinto nel quadro. La figura del Cavaliere fu riprodotta da Cesare Vecellio ne' suoi *Habiti.*

Insegna dell'osteria dello *Storione*
(dal quadro: *Il Patriarca di Grado* del Carpaccio).

Nonostante tante offese, il dipinto splende ancora di viva luce per la efficace rappresentazione della vita aneddotica veneziana, per la bene intesa composizione, per la giusta prospettiva, per il forte e succoso impasto dei colori, per la interpretazione della profondità del cielo e delle acque. A sinistra del riguardante il palazzo del Patriarca, che sorgeva a San Silvestro, col prospetto sul canal grande. La loggia aperta a due piani del Palazzo è il solo particolare che il pittore volle creare di sua fantasia, per profondervi tutte le grazie

Vittore Carpaccio: X. Il Patriarca di Grado, libera un indemoniato con la reliquia della Santa Croce.

(Venezia - *Galleria dell'Accademia*).

architettoniche del Rinascimento. Grandi arcate, svelte, elegantissime, sotto le quali stanno a crocchio i patrizi, sostengono la loggetta superiore, adorna di belle colonne lombardesche.

Il Patriarca Quirini, decorosa figura, seguito da sacerdoti, sta sulla porta della loggia con la reliquia della Croce in mano e benedice l'ossesso, che si divincola e dà in ismanie. Intorno all'ossesso i confratelli della Scuola, parte in piedi, parte genuflessi, portano le grandi aste con le torce. La processione continua lungo la fondamenta, chiamata allora del *Ferro*, ora del *Vin*, e si prolunga sul ponte di Rialto in legno.

V. Carpaccio: Disegno per un gondoliere nel quadro: *Il Patriarca di Grado* (Raccolta del signor Robinson di Londra).

Nelle case si notano curiosi e preziosi particolari del tempo andato, come i grossi camini ad imbuto, che s'alzano sui tetti, e le *altane*, da cui sporgono lunghe pertiche con i panni lavati, distesi al sole. Sulla facciata di una casa pende una insegna, con uno storione, che indica appunto l'antichissima osteria *del Sturion*, la quale diede il nome alla calle e fu chiusa circa il 1511 [1]).

L'acqua del gran canale, è di un tono verde scuro, di una meravigliosa trasparenza, quella trasparenza che seppe raggiungere anche un lontano nipote del Carpaccio, Giacomo Favretto, nel suo *Traghetto*. Il canale è solcato da gondole, che non aveano ancora il tipo uniforme con i drappi neri d'oggidì, ma erano svelti barchetti, coperti di panni colorati e fioriti, col lettuccio sostenuto da assicelle curvate ad arco, con due piccoli rostri di acciaio a poppa e a prora. Sulla poppa, nel loro elegante costume, ritti i gondolieri, tra i quali attira l'attenzione, uno di quegli schiavi mori, che erano adoperati come barcaiuoli. Esiste, presso il signor Carlo Robinson di Londra, un disegno del Carpaccio per la figura di un gondoliere.

Di là del ponte di Rialto, che intorno a quel tempo (1507) era *valde devastatus et putridus* e si pensava a rifare di pietra [2]), si protende la linea degli edifici, molti de' quali esistono tuttora. Non ancora sorgeva il Fon-

[1]) Tassini, *Curiosità Veneziane*, cit. p. 711.
[2]) Arch. di Stato, Cons. X, *Misti*, Reg. 31, c. 158 t. (22 ottobre 1507).

daco dei Tedeschi, incominciato a costruire nel 1505, sotto la direzione di Antonio Scarpagnino, sul disegno di un maestro Girolamo alemanno, ma possono ben vedersi nel quadro del Carpaccio il massiccio fabbricato che s'alza ancora sul rivo dell' Olio a destra del Fondaco, la cuspide del campanile di San Giovanni Grisostomo, e più in là il palazzo da Mosto, e il pinnacolo del campanile dei santi Apostoli sporgente dai tetti.

E sul Ponte, sulla fondamenta, nelle barche si muovono le figure umane, nella esatta riproduzione dei loro tipi, dei loro costumi, e compenetrate all'anima delle cose. Non mai ci apparve così vera e così attraente l'antica vita veneziana, come in questa tela che ancora ci ripete con tanta chiarezza ed efficacia la parola che il popolo e la città dissero all'anima del pittore.

Capitolo XI.

Altre Opere di Vittore Carpaccio e del figlio Benedetto.

Dopo i cicli pittorici delle Scuole, vediamo ora i quadri singoli del Carpaccio, che ci restano ancora.

Ci sembra inutile dimostrare come di lui non siano parecchi dipinti, che nei vecchi cataloghi delle gallerie pubbliche e private passavano erroneamente col suo nome, perchè la critica moderna ha già corretto quegli errori. Accenneremo soltanto come nel Museo Poldi Pezzoli di Milano vi sia un quadro (largo m. 1,22, alto cent. 76) notevole per originalità di composizione, segnato con la falsa firma *Victor Carpathius*, che, secondo Giovanni Morelli, deve ritenersi invece di Michele da Verona, che fiorì fra il 1500 e il 1523 [1]). Rappresenta Dalila che fa tagliare i capelli a Sansone addormentato da un giovinetto nascosto sotto il suo manto. Le tre figure sono vestite nell'elegante costume del Quattrocento; la scena su un terrazzo, con fondo di paesaggio e castelli.

Nella sagrestia dell'antica chiesa di Noale, paesello del Veneto, esiste una tavola d' altare con san Giovanni Battista nel mezzo, e a' due lati san Pietro e san Paolo. Fu sempre creduta del Carpaccio, e il Crico nelle sue *Lettere su le Belle Arti Trivigiane* [2]) ce ne dà una enfatica descrizione. Ma del nostro Vittore, non è certamente e tutto fa credere, come osserva il Cavalcaselle, che sia invece di Vettor Belliniano.

Nel coro del duomo di Serravalle (Vittorio), a fianco del quadro d'altare, dipinto nel 1547 da Tiziano, stavano i due sportelli in tela dell'antico organo, che aveva inoltre, nelle sue metope di parapetto, alcune buone pit-

1) Zannandreis, *Le vite dei pitt., scult. e arch. veronesi*, pp. 99 e seg. Verona, 1891. — L'opera più importante di Michele da Verona è la *Crocifissione* (m. 3,36 × 7,16), che dal convento di San Giorgio di Verona passò alla Galleria di Brera.

2) Venezia, 1803.

ture, attribuite al Mantegna [1]). Sopra uno sportello era rappresentato Sant'Andrea con ai lati Sant'Agata, San Pietro e Santa Caterina, sull'altro la Vergine annunziata. Alcuni, fra i quali il Crico, li credettero del Carpaccio, altri di Francesco da Milano, che verso la metà del secolo XVI ebbe lunga dimora e condusse parecchie opere in Serravalle, onde fu anche chiamato *Serravallese* [2]). Ma quando si guardavano le pitture di lui sotto la loggia di Serravalle e la tavola del *Battesimo di Cristo* in san Giovanni della stessa

Michele da Verona: Sansone e Dalila, nel Museo Poldi Pezzoli a Milano.

città, le due tele del duomo non apparivano di Francesco, e meno ancora del Carpaccio, bensì arieggiavano alla maniera toscana.

Senza indugiare ancora a parlare de' quadri falsamente attribuiti a Vittore, è più tosto da dolersi che, oltre ai dipinti del Palazzo ducale, distrutti dall'incendio del 1577, parecchi altri sieno andati perduti e dispersi.

La demolita chiesa di sant' Antonio di Castello, dove si ammiravano i *Diecimila martiri* e la *Processione dei Crociferi,* s'ornava di un terzo dipinto del Carpaccio, ricordato dal Vasari [3]), e che deve essere andato smarrito da lungo tempo, giacchè non se ne trova menzione nelle *Minere* del Boschini.

[1]) Queste pitture, conservate a lungo nella sagrestia, da alcuni anni sono scomparse.

[2]) *Almanacco Diocesano di Ceneda.* Anno IX, 1848.

[3]) « Nella chiesa di S.t Antonio, all'altare di Cristo risuscitato, dove *(il Carpaccio)* dipinse quando egli apparisce alla Maddalena ed altre Marie, fece una prospettiva di paese lontano che diminuisce molto bella ». VASARI, *Vite*, ed. Milanesi, t. III, p. 64.

Vittore Carpaccio: San Giorgio che uccide il Drago.

(Venezia - *San Giorgio Maggiore*).

Il Boschini parla invece d'un altra tavola d'altare « di mano di Vittore « Carpaccio » rappresentante « Maria col Bambino e due angeletti che la co- « ronano e quattro ritratti con suoi nomi scritti sopra à biglietti. [1]) ». La *bella tavola*, come è chiamata dallo Zanetti [2]), si trovava nell' ufficio dei Tessitori di panni di lana presso al tempio dei Santi Simeone e Taddeo (San Simeone Piccolo). Nel 1796, il quadro fu consegnato in custodia al notaio de' Provveditori di Comune, come risulta dalle riferte del Maggiotto agli Inquisitori di Stato [3]). Quando nella chiesa della SS. Trinità *(Santa Ternita)* furono ristaurati e cambiati alcuni dipinti, quello del Carpaccio, probabilmente dietro domanda del pievano, fu portato in quella chiesa. Una nota del pittore restauratore Giuseppe Baldassini, con la data del 25 marzo 1811, ricorda come egli abbia fatto trasportare, dalla chiesa di Santa Ternita nel deposito di San Lorenzo « un quadro che rappresenta « la B. V. il Bambino, con due « angioli, e a basso quattro « Ritratti, opera di Vettor Car- « paccio [4]). Poi scomparve, e dall' inchiesta fatta nel 1830 dalla Direzione Generale del Demanio si venne a conoscere che, nel 1827, era stato abbruciato insieme ad un altro parimente guasto e rovinato del Pordenone. Infatti, nella sua prima Relazione dell'anno 1808, l'Edwards dava lo spicciativo consiglio di gettar sul fuoco i quadri del tutto guasti.

Vittore Carpaccio: Figura genuflessa di un donatore
Disegno agli Uffizi, probabilmente per il quadro dei Lanieri
ai Santi Simeone e Taddeo.

Nella Galleria degli Uffizi trovasi un bel disegno del Carpaccio per un donatore in ginocchio orante, che forse è uno studio per questa tavola così miseramente perita.

Di altre opere perdute resta il ricordo. Il Boschini in chiesa della Carità descrive una tavola con « molti casamenti e quantità di figure concer- « nenti la vita di S. Giovanni Battista: come anco a basso vi è un altro

[1]) Boschini, *Sestier della Croce*, pag. 10.

[2]) *Della Pittura Veneziana*, pag. 41, Venezia, Albrizzi, MDCCLXXI.

[3]) Arch. di Stato, Inquis. di Stato, b. 909, Riferte dell'Ispettore Francesco Maggiotto (riferta 18 ottobre 1796). Dice il Maggiotto: « ora per quello che mi fu riferito, questa Palla è passata nelle mani del Nodaro degli Eccell.mi Proveditori « di comun; se ciò sia non ne ho certezza ».

[4]) Ibid., Direz. Gen. del Demanio (anni 1808-1813). Nota inserita al n. 7854, fasc. I.

« comparto in picciolo, con molte figure, e di sopra nella cima nostro Si-
« gnore in Croce: opera tutta di Vittore Carpaccio »[1]). Ma che fosse del Carpaccio può sorgere qualche dubbio quando nell'Anonimo Morelliano si legge: « La tavola de San Zuanne Evangelista (sic) ne la cappelletta

Vittore Carpaccio (erroneamente attribuito a Giambellino):
Disegno per il quadro perduto rappresentante la Vergine e i Santi Faustino e Giovita
(Gabinetto delle stampe di Dresda).

« (*della chiesa della Carità*) a man manca dell'altar grande, a guazzo, con
« le istoriette nel scabello (*predella*), fu de man de Zuan Bellino, opera
« lodevolissima. Credo lo scabello fusse de Lauro Padovano »[2]). Ad ogni modo, fosse del Carpaccio o del Bellini la tavola, rappresentasse Giovanni Evangelista o il Battista, certo è che al tempo dello Zanetti, era ridotta

1) Boschini, *Sest. di Dorsoduro*, pag. 34.
2) *Notizia d'op. di disegno*, ed. Frizzoni, pag. 231. Bologna, 1884.

all'ultimo fine [1]), e poco dopo andò perduta, all'infuori della predella di Lauro padovano, allievo dello Squarcione, che si conserva oggidì presso il signor Kaufmann di Berlino.

Nella soppressa cappella di Santa Maria della Pace, presso il convento dei Santi Giovanni e Paolo, il Martinelli ricorda del Carpaccio *un Santo in habito da Cavaliere con uno stendardo in mano* [2]), che non si sa dove sia andato a finire, al pari di altri due quadri l'uno con San Giorgio, l'altro coi Santi Pietro e Paolo, dei quali si ha ricordo sicuro nell'Abazia di Santa Maria del Pero nella diocesi di Treviso [3]).

S. Sebastiano

San Pietro Martire

Due Tavole dell'Ancona della chiesa di Santa Fosca, nella Galleria Strossmayer di Zagabria.

Nella sagrestia di San Giovanni di Brescia esisteva una Vergine fra i due santi Faustino e Giovita, protettori della città, e tre angeli in atto di suonare sui gradini del trono. Il quadro, segnato *Victor Carpathius Venetiis 1519* [4]), passò in casa Averoldi e fu nel 1869 acquistato da un antiquario milanese, che lo rivendette alla Galleria di Londra, ma andò perduto nel mare durante il trasporto. Ne rimane però il bel disegno, erroneamente attribuito a Giovanni Bellini [5]), nel Gabinetto delle stampe di Dresda, che mostra la Vergine sul trono, i due santi cavalieri, con in mano la palma del martirio, i tre angeli che suonano e nel fondo un paesaggio montuoso.

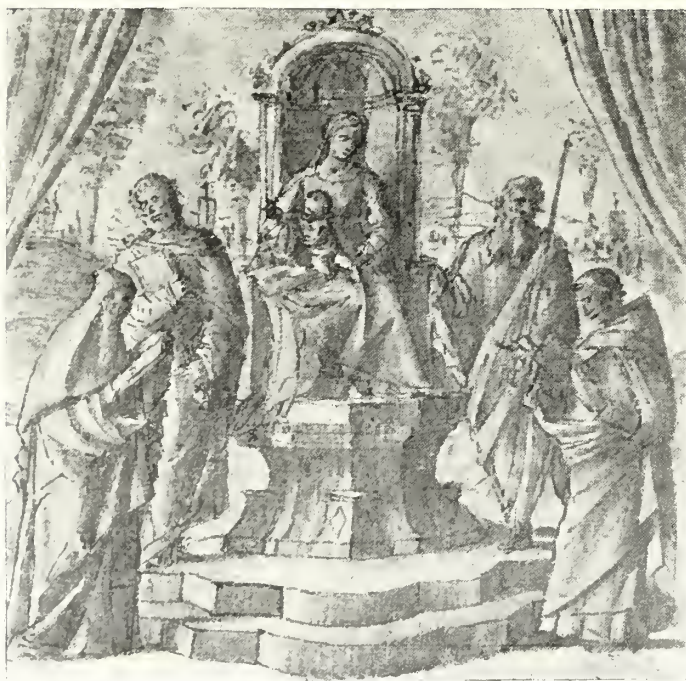
[1]) Lo Zanetti (pag. 39) scrive: « Nella Chiesa della Carità, nella cappella vicina alla sagristia, v'è, o piuttosto v'era, « una tavola del Carpaccio, con istorie di San Giambattista. Il tempo l'ha quasi ridotta all' ultimo fine ». Anche Francesco Sansovino (*Venetia città nobilissima*, con le agg. del Martinioni, Venetia. MDCLVIII) scrive a pag. 266: « La palla di San « Giovanni Evangelista, dipinta a guazzo, fu fatta da Giovanni Bellino e lo scabello di sotto fu opera di Lauro padovano ».

[2]) Martinelli Domenico, *Il ritratto di Venezia*, p. 176, Venezia, MDCCV. La prima edizione è del 1684. Il quadro è ricordato anche nelle *Ricche minere* del Boschini. Era in tre nicchi: in uno San Giovanni Evangelista, nell'altro un Santo in abito da cavaliere e sopra l'Eterno.

[3]) Cicogna, *Iscr.* IV, 318, n. 178.

[4]) Chizzola, *Le pitt. e scult. di Brescia*, Brescia, CIƆIƆCCLX.

[5]) In alto sul margine della carta giallastra del disegno si legge la firma apocrifa: *Johan Bellino*. Anche il Catalogo di Dresda, attribuisce erroneamente il disegno al Bellini.

In Verona, il Da Persico nota in casa del signor Bartolomeo Balbi, una raccolta di quadri, tra cui uno del Carpaccio. La raccolta Balbi andò venduta, e del quadro del Carpaccio non si seppe più nulla, come non sappiamo dove sia finito un altro quadretto, venduto pure a Verona dai conti Giusti e che portava la scritta: *Opus Victori Carpatii Ven.* [1]). Ancora, a Verona erano attribuiti al Carpaccio tre altri quadri ora smarriti: una Vergine nella Galleria Caldana [2]), e due paesaggi diligentemente eseguiti, ma di dubbia autenticità, nella Galleria Albarelli [3]). S'ignora del pari il destino di un dipinto con la scritta molto probabilmente falsa, *Victoris Carpacci Venetus opus*, che il Moschini assevera essere esistita a Padova presso la famiglia Buzzacarini allo Spirito Santo [4]).

Vittore Carpaccio: Disegno per il quadro « La Vergine e i quattro Santi » (Raccolta His de La Salle al Louvre).

Non è invece, a quanto sembra, del tutto perduta un'Ancona, ricordata dal Boschini nella chiesa di Santa Fosca, nella quale il Carpaccio avea dipinto San Cristoforo, San Pietro martire, San Paolo, San Sebastiano e San Rocco [5]). Nel radicale restauro della chiesa, compiuto nel secolo XVII, la ancona deve essere andata smarrita, giacchè non ne vien fatta menzione nella *Guida* pubblicata da Antonmaria Zanetti nel 1733. Ma è da credere che di cotesta ancona formassero parte due tavole con San Pietro martire e San Sebastiano, vedute dal dottor Gustavo Frizzoni nella Galleria Strossmayer di Zagabria, dove due altri dipinti sono erroneamente creduti del Carpaccio. Le due tavole non sono fra le cose migliori del nostro artefice, e, a detta del Frizzoni, appaiono *poco caratteristiche*. Su quella rappresentante San Sebastiano è inscritto: *Victor Carpathius venetus opus MDXIV.*

[1]) *Descr. di Verona* ecc., II, pp. 45, 50, Verona, 1820.

[2]) *Descr. delle op. di pitt. racc. dal sig. F. Caldana*, Verona, Tommasi, 1822, p. 20. La Galleria Caldana andò dispersa.

[3]) *Succinta descr. della Raccolta Albarelli.* Verona, Mainardi, 1816, p. 8.

[4]) MOSCHINI, *Guida di Padova*, p. 172. Padova, 1813. — VINCENZO DE CASTRO nella *Vita del Carpaccio*, pubblicata nella strenna: *Il Preludio* (Venezia, 1848) parla di un quadro del Carpaccio *esistente in Padova presso la famiglia Capodilista*. Ma presso i Capodilista non v'è ricordo di questo quadro.

[5]) BOSCHINI, *Sestier di Cannaregio*, pag. 54.

Vittore Carpaccio: La Vergine.

(Francoforte - *Istituto Staedel*).

Di altri quadri del Carpaccio o non conosciuti o forse non mai eseguiti esistono i disegni, ne' quali è fissata la prima idea dell'artefice.

V'è al Louvre, nella Raccolta His de la Salle, l'abbozzo di una tavola d'altare, tracciato a penna, con mano incerta, adombrato con tocchi di pennello. Rappresenta la Madonna col Bambino, seduta in un trono a forma di nicchia, con San Giovanni e San Pietro a destra, San Giovanni Battista e San Domenico a sinistra. Com'era suo costume, il Carpaccio, dopo aver affidato alla carta il primo abbozzo, attendeva agli studi delle singole figure, e si conserva agli Uffizi lo studio particolareggiato della figura di San Girolamo, volta però in senso inverso di quella del disegno del Louvre. Questo studio mostra quanto il Carpaccio fosse valente nel disporre il panneggiamento, che con fare largo e grandioso avviluppa la persona del vegliardo.

Vittore Carpaccio: Disegno acquarellato della figura di San Girolamo, agli Uffizi.

Di un altro quadro, del quale non rimane alcuna memoria, v'è nella Raccolta del duca di Devonshire a Chatsworth il disegno, di cui non si conosce bene il soggetto. Il signor Sidney Colvin vi scorge rappresentata Sant'Orsola che si accomiata dai genitori [1]), e trova anzi in tutta la scena qualche cosa che arieggia al quadro della Galleria Layard; ma la figura che sta nel mezzo ed è in atto di piegar le ginocchia non è quella di una donna, nè l'altra che le sta dirimpetto è del re Mauro, padre di Orsola, ma bensì quella di un prelato che molto rassomiglia alla immagine tradizionale del patriarca Lorenzo Giustinian, quale appare nel quadro di Gentile Bellini. Noi crediamo appunto che il disegno rappresenti un episodio della vita del Giustinian, e non ci sembra audace supporre che al Carpaccio, il quale nel 1523 aveva per il Patriarcato di Venezia compiuto vari lavori, ora perduti [2]), fosse data commissione di rappresentare una scena della vita gloriosa del primo patriarca di Venezia. Non vogliamo che il nostro pensiero ecceda i limiti di una semplice congettura, ma se noi consideriamo la vita

[1]) COLVIN, *Über einige Zeichnungen des Carpaccio in England* (in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, vol. 18, Berlin, 1897).

[2]) « 1523, 30 nov. per il Revmo mes. Ant. Contarini... contadi per resto de la pala de legno duc. uno e per cuntadi « a m. Vetor Scharpaza per aver depento la ditta pala duc. 52 in piui fiade, computta uno teler de la Natività del Signor a « duc. 53 ». (Mensa patriarc. B. 67. Reg. III, c. 31). V. Documenti a pag. 59 di questo volume.

del Giustinian nei suoi particolari, potremo ricostruire la scena del disegno. In una biografia di San Lorenzo, scritta nel secolo XV da un suo congiunto, Bernardo Giustinian, si narra che non solamente i maggiorenti di Venezia, cominciando dal Doge, richiedevano il Patriarca di consiglio, e davano a

Vittore Carpaccio: San Lorenzo Giustinian benedice Gian Galeazzo Sforza
Disegno nella Raccolta del Duca di Devonshire a Chatsworth.

lui, come fece il generale Bartolomeo Colleoni, grandi somme di denaro da dispensare ai poveri, ma che anche i principi stranieri più cospicui ambivano avvicinare il santo uomo per ottenerne la benedizione [1]). Se, come veramente apparisce, la figura principale del disegno è il Giustinian, il

[1]) «... Caeterum iam plenus erat dierum: nomenque illius et *fama latius quotidie fundebatur*. Nemo veniebat ad hanc « urbem: qui non vel imprimis spectaculis appeteret hunc patrem videre: Taceo vulgus et turbam sine nomine: qui quacumque « incederet ad eum visendum veluti ad angelum de coelo demissum per vias et compita concurrebant. Cardinales omnes Duces « et Principes; domi eum invisere: vitam investigare: thalamum, coenaculum cubile omnia lustrare oculis et venerari. *Fran- « ciscus Sfortia Mediolani Dux et Blanca uxor Galeatium maiorem natu et magnae spei Filium adhuc impubem Venetias cum*

Vittore Carpaccio: La Sacra Famiglia, nella Galleria di Caen.

soggetto dovrebbe essere il Patriarca che benedice un personaggio illustre. E tutto c'induce a credere che questo personaggio sia il giovane figlio del duca Francesco Sforza, il quale, nel 1455, fu mandato dal padre a Venezia, coll'ingiunzione, dice il citato biografo, di veder prima d'ogni altro il santo Patriarca, *ad imponendum illi manum et eius orationibus commendandum*. Il viaggio di Gian Galeazzo, che fece la traversata su barche (*ganzaruoli*) lungo il Po, è descritto nella *Cronaca* del Sanudo, che narra come il Doge montato sul Bucintoro, andasse ad incontrare l'ospite gradito sino all'isola di San Clemente, e lo accompagnasse con gran festa a Venezia al palazzo del marchese di Ferrara [1]). Se di tanto onore era fatto segno il giovane principe, non è improbabile che il Giustinian, per accondiscendere al delicato desiderio del duca di Milano, volesse vedere, prima dello stesso Doge, lo Sforza, andandogli incontro fino a qualche paese presso a Venezia. Il disegno mostra infatti un fiume con le barche, abbandonate dal principe milanese, che tenendo fra le mani un reliquario, forse un dono del duca suo padre al Patriarca, si muove seguìto da' suoi cavalieri verso il prelato e inchina la persona con quell'atteggiamento di riverenza, più volte ripetuto dal Carpaccio nelle sue figure. Il prelato si avanza con una mano alzata in atto di benedire, seguìto da due sacerdoti, da uomini a cavallo, e da uno scudiere posto di contro al principe e che nella stessa attitudine inchina un po' le ginocchia. La figura dello scudiere è in questo abbozzo indicata con tratti incerti e indecisi, ma fu poi compiutamente disegnata e finita in uno studio a penna ed a seppia, custodito nel Gabinetto delle stampe di Monaco.

Vittore Carpaccio: Studio di figura
nel Gabinetto delle stampe di Monaco.

Due altre composizioni di Vittore, che probabilmente non furono tra-

« *misissent: illud imprimis mandavere: ut puerum ad Sanctum virum deducerent. Ad imponendam illi manum; et eius oratio-* « *nibus commendandum.* Bartholomaeus Collionus Clarissimus hac aetate Dux magnam ad eum vim auri detulit: quam in pau- « peres dispartiret. Quod fuit et in militari viro propter devotionem: et in patre nostro propter opinionem: rarum et singulare. « Iam advenae et peregrini omnis ordinis et generis, pannones, germani, galli, hispani: vel qui Romam ad limina apostolo- « rum: vel qui in Orientem ad Dominicum sepulcrum pergerent, tum felices auras sperabant si benedictione huius patris ac- « cepta discederent. In maximis vero patriae periculis Dux noster atque senatus non aliter ad illius orationem confugere: quam « ad oraculum quoddam ».

Clarissimi Oratori Bernardi Justiniani opusculum *de Vita Beati Laurenti Patriarchae Venetiarum:* Impressum Venetiis labore et industriae Jacobi de Rubeis Gallicii Duce Inclyto Petro Mocenico Sexto Idus Maios. MCCCCLXXV.

[1]) SANUDO, *Cronica*. P. II, c. 74 A. Bibl. Marciana, Cl. VII, It. Cod. 125 (CVIII-4).

dotte mai sulla tela, giacchè non ne troviamo fatta alcuna menzione nè dai documenti nè dagli scrittori, ci restano in due disegni della Galleria degli

Vittore Carpaccio: L'adorazione dei Magi, disegno nella Galleria degli Uffizi.

Uffizi. Il primo, in penna, rappresenta l'*Adorazione dei Magi;* l'altro acquarellato, *La Circoncisione,* è forse la prima idea che balenò alla mente del-

Vittore Carpaccio: La Circoncisione, disegno nella Galleria degli Uffizi.

l'artefice, quando ebbe la commissione del gran quadro d'altare, *La presentazione del Bambino Gesù al Sacerdote Simeone*, per la chiesa di San Giobbe.

La matita serviva di preparazione e di aiuto al pennello del Carpaccio,

e le eleganti figure de' suoi quadri sorgono in lucida visione da questi fogli, dove le impressioni del cervello dell'artefice e le osservazioni del suo occhio investigatore sono segnate dalla matita o dalla penna, lumeggiate dalla biacca, rilevate dalla seppia e dal bistro. Il concetto che prima gli balenava nelle sue linee generali alla mente, era subito fermato sulla carta con tratti di penna affrettati, incerti, tremolanti, ben diversi da altri suoi disegni di singole figure, ombreggiate con arditi tocchi di pennello con inchiostro nero e lumeggiate con gesso bianco a striscie parallele, che assumevano così un carattere di ruvidezza geniale. Veramente guardando ai disegni del Carpaccio, alcuni ricchi di quello spirito e quelle grazie ch'egli seppe dare ai migliori suoi quadri, altri fiacchi e stentati, altri semplici schizzi accennati appena di volo, si può vedere come, a traverso le prove e i tentennamenti, si generasse e pigliasse forma il pensiero di questo artefice, dall'indole minutamente ricercatrice.

La ricerca diligente e minuziosa dovrebbe escludere la fecondità, eppure al Carpaccio non bastò di manifestare la sua grande operosità nelle Scuole veneziane, ma condusse a termine molti altri quadri, parecchi, come s'è avvertito, distrutti o smarriti, altri e non pochi rimasti all'ammirazione dei posteri.

Di alcuni, anche se non appartengono ai cicli pittorici delle Scuole, abbiamo già fatto cenno nel corso di questo libro, quando se ne presentava la opportunità, di altri parleremo qui, per compiere la figura di questo artefice singolare.

Il Carpaccio amava ripetere, variandone alquanto la composizione, qualche soggetto da lui preferito, quasi non riuscisse ad esaurire in un sol quadro il concetto che gli si agitava nella mente.

Così alla pietosa leggenda di Sant'Orsola, che tanto nobilmente aveva descritta in parecchie grandi tele, egli, come abbiam ricordato, s'inspirò ancora in un soave quadretto, che è oggi nella Galleria Layard, proveniente dalla pinacoteca Manfrin, e rappresenta lo stesso soggetto di un quadro della Scuola, *La partenza dei fidanzati*. La suntuosità della scena, che trionfa in questo gran quadro, fa luogo nel piccolo dipinto della Galleria Layard a un sentimento più intimo e discreto. Il fidanzato, sulla barca, s'è allontanato dalla riva, mentre Orsola sola riceve in ginocchio la benedizione paterna. Una dolce mestizia par che si spanda tutto intorno.

Un altro soggetto, *San Giorgio che uccide il Drago,* trattato nella Scuola degli Schiavoni, egli ripetè in un quadro per il coro d'inverno di San Giorgio Maggiore, dove è rappresentato, in minori proporzioni e con poche variazioni, il santo guerriero montato sul cavallo, che conficca la lancia nelle fauci del Drago. Presso all'orribile mostro sono dispersi a terra teschi, ossa e membra d'uomini e d'animali. A destra una collina rivestita di alberi fronzuti e un castello turrito; a sinistra sulla montagna rocciosa si

scorge la figura di San Girolamo che fa penitenza. Nella lontananza, dalle acque del lago, dalle montagne verdi sorge la poesia della natura, interpretata e avvivata di uno spirito originale, che fa presentire Giorgione e Tiziano. Nei quattro compartimenti della predella sono raffigurate le scene del martirio: il Santo legato a una colonna è straziato, quindi posto in una caldaia di

Vittore Carpaccio: Il congedo di Sant'Orsola da' suoi genitori, nella Galleria Layard a Venezia.

piombo liquefatto, poi dal Prefetto benevolmente sollecitato a sacrificare agli Dei, e finalmente decapitato.

Della *Morte della Vergine,* che è a Ferrara, simile a quella dipinta per gli Albanesi, s'è già discorso.

Nell'esame di alcune altre opere del Carpaccio, per quanto ce lo consentono la ragione e la storia, seguiremo l'ordine del tempo, o riferendo l'anno inscritto sui quadri, o cercando di distinguere le diverse maniere e i differenti metodi tenuti nelle varie età dall'artista.

Abbiamo creduto di dimostrare, trattando della vita artistica del nostro pittore, come non possa ritenersi che la prima sua opera sia il quadro della Scuola di Sant'Orsola, che porta inscritto l'anno 1490 e rappresenta *L'arrivo*

Vittore Carpaccio: San Tomaso d'Aquino, San Marco e Sant'Agostino, nella Galleria di Stoccarda.

della Santa a Colonia, assediata dagli Unni [1]). Non è probabile, ripetiamo, che il pittore, il quale aveva ormai varcata di qualche anno la trentina, non avesse compiuto opere di conto, e che un pubblico sodalizio potesse affidare un' opera di tanta importanza a chi non fosse già conosciuto per il suo valore. Della prima giovanezza del Carpaccio, sembrano alcune timide cose, in cui si ravvisano le massime e gli andari del Bastiani, ma i dipinti compiuti nel fiore della sua virilità convien dire non siano conosciuti o non siano pervenuti fino a noi. Le prime opere notevoli di Vittore, francato già dalla scuola ed esperto nell' arte, sono, a nostro avviso, le due *Sante* del Museo di Verona, attribuite finora al Bissòlo, e la *Vergine* dell'Istituto Staedel di Francoforte.

Vittore Carpaccio: Santa Caterina e Santa Veneranda, nel Museo Civico di Verona

Nel quadro del Museo di Verona sono effigiate *Santa Caterina* e *Santa Veneranda*, due figure condotte con timida diligenza, ma che rivelano le doti carpaccesche nella fina colorazione, nel sapiente piegar dei panni, nell'ombrare bene inteso, nella nobiltà dei tipi.

Il dipinto della *Vergine*, che è ora a Francoforte, proveniente dalla Raccolta Pereire di Parigi, porta la segnatura: *Victoris Carpatio veneti opus,* senza data; ma a noi sembra doversi annoverare fra le cose che il pittore fece in gioventù, perciocchè, più che in altra, vi si scorge la maniera del Bastiani. È una scena d'intimità domestica, che interamente si scosta dalla iconografia liturgica del cattolicesimo. Il divino infante della tradizione religiosa si è trasformato in un fanciullo dal costume quattrocentesco, che siede sfogliando un libro miniato, mentre accanto a lui un altro fanciullo ne segna con l' indice le pagine. I due floridi bambini sono forse due ritratti dei figli del committente. Dirimpetto, la Vergine orante, con le mani giunte, in attitudine severa e contegnosa, col volto mestamente pensoso e schivo d'ogni pensiero mondano. Dal contrasto tra la devota espressione della Vergine e il gruppo realistico dei due fanciulli, si ha il primo indizio

[1]) V. pag. 82.

di quella inclinazione propria del Carpaccio di contemperare il reale con la idealità.

Stava egli per compiere il ciclo di Sant'Orsola, che segnò veramente l'inizio della sua rinomanza, quando nel 1496 per la chiesa di San Pietro

Vittore Carpaccio: Gesù che versa il suo sangue nel calice, nel Museo Imperiale di Vienna.

Martire in Udine coloriva la composizione: *Cristo con gli stromenti della Passione, che versa il suo sangue nel calice.* Il quadro col nome e con l'anno: *Victorio Charpatio Venitti opus MCCCCLXXXXVI,* fu portato nel 1838 al Museo Imperiale di Vienna, come appare da una nota di Pietro Edwards in un indice di quadri, che dai paesi di terraferma furono trasportati nei depositi demaniali di Venezia.

Nel fondo del dipinto si distende il paesaggio lieto di colli verdi, su cui s'alzano torri ed edifici, tra i quali si vede a destra il turrito castello di

Udine, la città a cui l'opera era destinata. Nel mezzo di un ricco drappo a fiorami, sta ritto in piedi Gesù, che con la mano sinistra accosta al seno la croce e con la destra addita a terra il calice, in cui vien raccolto il sangue, che gli sgorga dalla piaga del costato e dalle stimmate delle palme. Due angeli a destra e due a sinistra portano gli strumenti della passione. Il nudo del Redentore è alquanto rigido e duro, ma il gruppo degli angeli, che con slancio di affettuosa pietà volgono lo sguardo al martire divino, è pieno di bellezza ed efficacia. La composizione sembra *le fruit d'une méditation quadragésimal* ad un critico mistico, il Rio, il quale vede nei gesti e negli sguardi degli angeli una intensità d'espressione *à la quelle il serait impossible d'ajouter quelque chose* [1]). Questa rappresentazione del Cristo versante il sangue nel calice, che è una forma iconografica particolare della devozione religiosa veneta, si trova anche in Austria, dove probabilmente ebbe origine e dove nella cattedrale di Santo Stefano a Vienna v'è una cappella dedicata a *Christus dem Seitenblutspender*.

Un quadro segnato *Victor Carpacius pingebat*, acquistato nella Raccolta Campana di Roma e collocato al Louvre, dove ancora lo vide il Cavalcaselle, fu poi trasportato nella Galleria della città di Caen. La efficacia dell'effetto, raggiunto con molta temperanza di mezzi, e la vigoria del chiaroscuro, che dà potente e insolito risalto alla forma, mostrano l'artefice già maturo, che acquistato il dominio della materia, v'imprime con lucida evidenza il suo concetto. Nel mezzo d'una lieta e ridente campagna, che va in lontana prospettiva perdendosi nel fondo, la Vergine col Bambino ha dinanzi il giovane Battista, e ai lati due angeli, uno che suona il cembalo l'altro l'arpicordo o *dulcimero*. A destra è genuflessa Sant'Anna e più in là, nell'angolo, San Giuseppe; a manca San Gioachino e Santa Elisabetta occupata in lavori donneschi. Quantunque la maniera del dipinto apparisca un po' stentata e rigido il disegno, le figure sono modellate con affetto così diligente che rende il vero a maraviglia, e la intimità domestica è rappresentata con una quieta dignità poetica che raramente s'incontra nei pittori italiani, e fa pensare al sentimento di soave umanità di certi quadri della scuola nordica, specialmente di Alberto Durero, quantunque tra i due artefici si scorga la diversità di genio dei due popoli, donde essi uscirono. Nello spirito casalingo del tedesco, che trattò lo stesso soggetto, la scena si svolge nella chiusa tranquillità di una stanza; la Madonna diventa maternamente umana e gli angeli si trasformano nei buoni geni della casa che s'occupano dei servigi domestici. Nel pittore italiano invece gli angeli suonano e cantano lietamente; intorno ride la natura vaga e fantastica, e la santa famiglia è all'aperto, raccolta sotto una grande roccia a forma d'arco. Sopra l'ampia arcata naturale, l'artefice trovò modo di raffigurare due scene della

[1]) Rio, *Art Chrétien*, v. IV, p. 113.

vita di San Girolamo: il *Santo col leone* e il *Santo nello speco.* Quest'ultimo soggetto fu ripetuto anche nel fondo del quadro di San Giorgio Maggiore.

Il dipinto di Caen fu probabilmente condotto a termine intorno al 1502, giacchè il disegno della figura di San Girolamo col leone, di cui il pittore si valse per il quadro dello stesso soggetto, compiuto circa il 1502, nella Scuola degli Schiavoni gli servì anche per il particolare del Santo e del leone nella *Santa Famiglia.*

Mentre il Carpaccio attendeva a decorare l'augusta sede del Capo e dei magistrati della Repubblica e il modesto oratorio della Scuola degli Schiavoni, trovava il tempo per pitturare il gran quadro d'altare (alt. m. 2,66, larg. 1,36), che oggi è ornamento della Galleria di Stoccarda e porta la iscrizione: *Op. Victor Carpathius, MDVII.* La composizione, ben disegnata e bravamente colorita con tocco morbido e franco, si mostra di un fare ricco, largo e grandioso. Nell'alto del cielo, fra le nubi e una corona d'angeli e di cherubini, la Vergine col putto in braccio appare sopra San Tomaso d'Aquino, che seduto in cattedra, ha dinanzi un deschetto con un libro aperto e tiene alzato l'indice di una mano in atto di ammaestrare. Alla destra del Dottore Angelico è San Marco, alla sinistra Sant'Agostino, presso al quale sta genuflesso il figlio giovinetto di Tomaso Licinio, il committente e donatore dell'opera.

I Licini, a cui appartennero alcuni rinomati pittori, erano bergamaschi, originari di Postcantù, ora Poscante, e scesero dalle loro montagne emigrando alcuni nelle vicine città della pianura, come Lodi, Casalmaggiore, Cremona, altri, in maggior numero, a Venezia, ove divennero mercanti di panni, o si dedicarono più specialmente all'arte tessile e all'arte vetraria. Nell'isola di Murano tre grandi fabbriche di vetri, all'insegna della *Pigna aurea*, del *Cappello* e del *Dragone*, appartenevano ai Licini, mentre altri dello stesso nome operavano in diverse officine muranesi, come in quella celebre dei Beroviero. Taluni di essi vennero in fama e fortuna, furono iscritti nel Libro d'oro di Murano e spesero le bene acquistate ricchezze in beneficenze e in opere d'arte. Tra questi, Tomaso Licinio, proprietario della fornace di vetri all'insegna del *Dragone*, fece erigere a sue spese l'altare di San Tommaso d'Aquino nella chiesa di San Pietro Martire di Murano, e commise al Carpaccio il quadro, nel quale è ritratto genuflesso il giovanetto Alvise, figlio di Tomaso. La tela fu creduta dallo Zanetti, nel rifacimento delle *Minere* del Boschini, di pittore anonimo, di maniera *antica e di gran vaghezza* [1]), nè fu riconosciuta come del Carpaccio neppur dal Moschini [2]). Ma in una lettera diretta al Cicogna da Michele Caffi (8 maggio 1858) si fa osservare che il nome dell'autore e l'anno sono nitidamente

[1]) Boschini, *Pubbl. pitt. di Venezia*, pag. 447. Venezia, 1733.
[2]) Moschini, *Guida di Murano*, pag. 54. Venezia, 1808.

Vittore Carpaccio: Le due Cortigiane, nel Museo Civico di Venezia.

scritti nel quadro, che, insieme con alcuni altri dipinti di Paolo Veronese e del Bissólo fu nel 1807 trasportato dalla chiesa di San Pietro all'Accademia di Belle Arti. Poco dopo fu ceduto dall'Accademia al pittore Giuseppe Bossi di Milano, in cambio della nota raccolta di disegni, e rimase per qualche tempo ancora a Venezia, finchè fu venduto al negoziante di quadri Antonio Barbini, e da' suoi eredi rivenduto al re del Würtemberg [1]).

La chiesa di San Giobbe, uno degli edifici più eleganti del Rinascimento, ingrandita per ordine del doge Cristoforo Moro (1470) ed arricchita da mirabili lavori di scalpello di Pietro Lombardo, di Ambrogio da Urbino, di Giovanni Buora, si ornava intorno al 1479 della pittura di Giovanni Bellini, rappresentante la Madonna seduta in trono col Bambino, tra i Santi Giobbe, Giovanni Battista, Sebastiano, Francesco e Lodovico. Fu commessa al Bellini da una famiglia ignota, il cui stemma, un cavallo ritto sulle zampe di dietro e con la coda corta [2]), è scolpito sulle colonne dell'arcone sovrastante all'altare, che s'adornò della tavola insigne e che è il secondo a destra di chi entra per la porta maggiore.

Il primo altare della stessa parete apparteneva alla famiglia Foscari, che vi faceva dipingere da Marco Basaiti la tavola, *Gesù nell' orto di Getsemani*, finita nel 1510, nel quale anno Vittore Carpaccio compiva pure la *Presentazione di Gesù Bambino al sacerdote Simeone* (alt. 4,12, larg. 2,21) per il terzo altare, che porta scolpito sull'arcone lo stemma dei Sanudo. Nel secolo XVII, il gusto incomposto del decadimento penetrò nella bellissima chiesa, e per collocarvi il sepolcro dell'ambasciatore francese D'Argenson, farraginosa opera di Claudio Perreau (1651), si dovette rimuovere l'altare dei Sanudo. Per lo spostamento avvenuto, le tombe terragne della famiglia, che erano di contro l'altare, si mostrano ora al riguardante un po' a destra dei gradini. Sulla lapide è incisa la seguente iscrizione:

Philippo Sanuto Petri Filio
Corporis forma præstanti acri ingenio
Moribus claro animi
Integritate Clariss.
Laura nata unica.
Genitori P. P.

Questa Laura Sanudo, che poneva il sepolcro a Filippo suo padre, morto nel 1504, fu nel 1512 moglie di Giovanni Foscari è nel 1533 di Antonio Bollani.

Il Cicogna crede giustamente che la famiglia Sanudo, la quale fece

[1]) Cicogna, *Iscriz.*, VI, 903.

[2]) Il Cicogna, (*Iscriz.* VI, 563) non ha trovato fra le famiglie patrizie e cittadine di Venezia uno stemma simile a questo. Quello dei patrizi Cavalli è diverso, avendo il cavallo la coda lunga ed essendo tramezzato da una fascia caricata di tre stelle.

a proprie spese erigere l'altare, abbia anche fatto eseguire il quadro del Carpaccio. Ma il dotto autore delle *Iscrizioni* non ci sa dire il nome del committente, che da quanto risulta dai documenti, possiamo affermare che fu proprio l'avo di Laura, Pietro Sanudo di Matteo. Il Cicogna, affidandosi a fonti erronee, pone all'anno 1489 la morte di questo Pietro, che invece nel 1509 era ancor vivo, giacchè abbiamo rinvenuto fra gli Atti del Convento di San Giobbe [1]) il suo testamento dell'anno 1509, dove è detto, fra altro, come egli fosse esecutore testamentario del doge Cristoforo Moro [2]), il quale fu sepolto nella chiesa da lui abbellita con ogni cura. Pietro Sanudo condivideva certamente l'affetto del Doge per il tempio bellissimo, e nel suo testamento disponeva, che dopo la sua morte fossero largamente beneficati la chiesa e il convento [3]). Da lui, senza dubbio fu fatto costruire nel 1510 l'altare ed ornato con la tavola del Carpaccio.

I tre dipinti eseguiti per San Giobbe dal Bellini, dal Basaiti e dal Carpaccio, furono trasportati nell'Accademia veneta di Belle Arti, e fra i due emuli insigni il Carpaccio splende non soltanto per eleganza di forme, ma anche per tenero e devoto sentimento. Qui veramente egli mostra come non avesse solamente l'ingegno e l' occhio disposti a ritrarre con evidenza incomparabile le feste, gli spettacoli, le varie scene della vita veneziana, ma ad accogliere altresì nell'animo e rendere al di fuori le caste dolcezze del sentimento religioso, senza però che una soverchia misticità turbi mai il piacevole e giovanil senso della vita.

Il fondo del quadro rappresenta una cappella, dalla cui volta, ornata di mosaici, pende una lampada di forma graziosissima. Il gran sacerdote Simeone in atto di amorosa riverenza s' avanza in abiti pontificali, mentre due leviti tengono in mano i lembi della sua ricca dalmatica di broccato d'oro e violaceo. La Vergine in veste rossa e manto azzurro, con un bianco velo che le scende dal capo, presenta l' infante divino, mentre le stanno ai lati Sant'Anna e una donna che porta due colombe in una cesta. Le teste di queste due donne furono tratte da quegli stessi disegni, che sono nella Collezione Gathorne-Hardy di Londra e servirono al pittore anche per il quadro d' altare di Sant'Orsola [4]). Sui gradini del primo piano tre stupendi angeli suonano il flauto, il violino e il liuto. Sopra un gradino è un cartello col nome del pittore e l'anno: *Victor Carpathius MDX.*

1) Arch. di Stato, Mani morte, Convento di S. Giobbe. B.ª I. *Test. e scritture*, Fasc. I.

2) « Et perchè mi attrovo commessario del quondam Serenissimo misser Cristophalo Moro fo doxe de Venezia » ecc., Test. di Pietro Sanudo cit.

3) « Ittem lasso che li ducati 10000,... i quali di sopra faccio notta che li prò se pagerà vivendo madona Crestina « mia consorte sia soi, et dappoi la morte soa d'essa mia consorte, siano scritti et posti,... per laudar in la Chiesa de messer « San Bernardin e San Giobe, et in tutto il Monastero, et per lo viver et vestir et bisogno de tutti li frati starano in lo detto « luogo con la condition starano al predicto quali voglio semper sia per li miei comessarij despensando in lavorar, crescer et « ordinar la detta Chiesa et luogo in la qual sarà il mio Corpo, et per lo viver et vestir de tutti li frati habitanti del ditto « Convento, così deputadi e messi per lordene suo, lasciar nel Monastero, et questo si come per li tempi parerà esser il megio, « et di più bisogno in laude et gloria nel nostro Signor Gesù Cristo et reverentia de messer San Giobbe ». Test. di Pietro Sanudo cit.

4) COLVIN, Articolo in *Jahrbuch*, vol 18 cit.

La soave composizione destò l'entusiasmo poetico del bizzarro Boschini [1]), che cantò:

« .... a San Giopo... una pala tal
Ghè appresso a Zambellin che molto val
Nè i sa a chi dar la palma in fede mia.
Là se ghe vede in ato venerando
San Simion Pontefice divin,
Che la Madonna ghe porze el Bambin:
Pala certo operà con studio grando.
El veder quelle done gloriose,
Che assiste a la gran Madre del Signor,
L'è do figure de somo valor;
L'è tute esempio, tute religiose.
Le ha quele teste tute adorne e bele;
Dei panni el saldizar molto e zentil;
Ogni habito xe nobile e civil
Ben aggiustado a Verzene e Donzele.
Quei sacerdoti, che con devotion
Sustenta el manto d'oro al Santo Vechio,
Ne rapresenta un religioso spechio
E ne fa tutti star con atention.
In suma ogni motivo e positura
Xe efeto d'artificio e de dotrina,
Certo se ghe pol dir cosa divina;
Model del Cielo, esempio alla Natura.
Ma, perchè in la so Pala Zambelin,
Per condimento de quel nobil quadro,
Fà tre anzoleti, che in modo legiadro
Sona liron, laüto, e vïolin,
El Carpaccio ha volesto ancora elo
Mostrar el so valor a concorentia,
E a fato veder che anca la so scientia
Sa far visi celesti col penelo.
Si che l'hà situà con modo instruto
Tre del Ciel Paraninfi gratïosi,
Con istrumenti varij e curïosi
Un flauto, un vïolin, l'altro un laüto.
Che par apunto de veder do Cori
De figure celesti a far concerti;
E i uni, e i altri si legiadri, e esperti,
Che rapisse a chi i vede i sensi e i cuori.
Sì che inzegnoso garizava, e scaltro
Questo, e quel de virtù, de cortesia
In quel arte, che muta è poesia,
Ma che se fa sentir senza dir altro ».

Anton Maria Zanetti, guardando gli altri due quadri di Giambellino e del Basaiti, a torto crede che fra gli emuli potenti venga meno il va-

[1]) *La Carta del Navegar pittoresco*, ecc., pag. 34, Venezia, 1660.

lore del Carpaccio[1]): e il Lanzi conferma il Basaiti essere stato più felice competitore di Giovanni Bellini, che non il Carpaccio[2]). Ma se non occorre ormai dimostrare la superiorità del Carpaccio sul Basaiti, vigoroso ma non originale artefice, che risentì l'influsso dei Vivarini raddolcito poi da quello di Giambellino, non sembra neppure che il gran maestro Bellini abbia in quest'opera avanzato, il Carpaccio. L'opera di Vittore ha un giusto omaggio dalla critica moderna, e il Cavalcaselle afferma che se il Bellini è più splendido per colorito, il Carpaccio, per la purezza e severità della forma e per la grandiosità della composizione, è superiore al suo rivale in questo quadro, che il Milanesi, nelle annotazioni al Vasari, considera come il capolavoro del maestro[3]). Non v'è alcuna menda — esclama a sua volta il Ruskin — e dal grado di ammirazione che il risguardante sentirà destarsi nell'animo, potrà formarsi un chiaro giudizio di sè stesso, del suo gusto in fatto d'arte, della sua conoscenza degli uomini e delle cose. Dinanzi a questa Madonna non si sente lo stesso godimento religioso, che danno l'Angelico, il Lippi, il Perugino; qui tutto è essenzialmente veneziano, prosaico, terreno; nè il più caldo entusiasmo riesce mai a soverchiare l'eccellente buon senso veneziano. Tanto è reale il sentimento quanto sana la pittura, che non seduce con le prestigiose bravure del pennello, appunto perchè il pittore sovrano ha limitata la sua potenza di colorito, non volendo che il concetto e il sentimento fossero soggetti alla rara eccellenza dei pregi pittorici, laddove nelle opere di altri pittori, per esempio nell'*Anello del Pescatore* di Paris Bordon, il Doge, il Senato, il Miracolo sono meri pretesti ai lampeggiamenti di scarlatto e d'oro sul marmo e sulla seta. Se nella tavola del Carpaccio, conchiude il critico inglese, non trovate godimento, vuol dire che manca in voi la facoltà essenziale per godere delle buone opere d'arte[4]).

Il Symonds dinanzi agli angioletti del Carpaccio, per correzione di disegno e avvenenza di forme maravigliosi, corre con la mente a quelli dell'Angelico così pieni di rapimento ascetico. Ma il Symonds aggiunge acutamente come il Carpaccio fosse il vero interprete della devozione dei veneziani, che sapevano moderare col senno gl'impeti del cuore. Così anche nelle figurazioni religiose, nelle storie dei santi egli significava il carattere tipico e la forza della sua stirpe, l'impronta specifica e singolare del suo luogo nativo. Nell'affermare ciò, non s'intende già che il sommo pittore anche nei quadri sacri, compiuti pur nel suo periodo artistico più florido e più lieto, non fosse inspirato al sentimento religioso, e si facesse in qualche modo

[1]) « L'ingegno e lo studio del Carpaccio si fan vedere unitamente in quest'opera, ch'è infatti una delle sue più belle. « Ha essa di singolare la vaghezza e la bellezza delle tinte, siccome osservò il Vasari; ma non giunge al sapore e alla forza « della vicina tavola di Gian Bellino e dell'altra del Basaiti ». ZANETTI, *Pitt. Ven.* cit. pag. 38.

[2]) LANZI, *St. Pitt.* vol. 6, pag. 48, Venezia, Milesi, 1838.

[3]) Anche il ROSINI, sulla sua *Storia della pitt. it.*, (T. IV. p. 151, Pisa, 1843) si ribella contro la sentenza di chi vuole che il Basaiti sia stato nell'opera di San Giobbe più felice pittore del Carpaccio e di Giambellino.

[4]) RUSKIN, *Guida alle principali pitt. dell'Acc. di B. A.*, trad. Pezzé-Pascolato, nel vol. *Venezia*, pagg. 238, 239, Firenze, Barbera, 1901.

Vittore Carpaccio: San Vitale e parecchi Santi. Quadro d'altare.

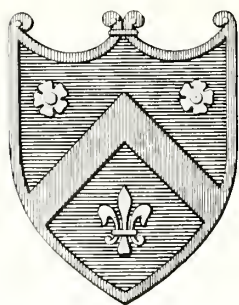
(Venezia - *Chiesa di S. Vitale*).

precursore di quei liberi artefici, i quali, badando più alla realtà, quale l'antichità la ritrasse, che non al sentimento cristiano, parevano pagani che dipingessero Cristi e madonne, angioli e santi. Nel Carpaccio la diligente osservazione della natura è congiunta anzi con una soave inspirazione religiosa, e in mezzo agli stessi trionfi del Rinascimento, ritratti nelle sue opere, si sente come una lontana eco dell' età di mezzo. Dalla soglia della chiesa egli guarda le pompe mondane ; e il desiderio e la preghiera, l'amore mistico e il fremito dei sensi, le serene fantasie dell' antichità rinascente e le visioni degli evangeli, le immagini pagane e i sentimenti cristiani si uniscono in lui in armonia ineffabile. Da questa armonia del reale con l'idealità deriva quella delicatezza di forme, che cercheremmo invano nei titani dell'arte veneziana. Meglio che la morbida sanità delle donne dei cinquecenteschi, ci attraggono, con la ingenuità sincera, le donne del Carpaccio, dagli occhi raggianti nella rosea trasparenza dei visi, che lasciano nell'animo come un' impressione di visioni belle e melanconiche. Il pittore è ingenuo e vero, candido e forte, e, studiandone amorosamente le opere, si finisce per trovare non soverchiamente esagerato il giudizio di chi vedeva in lui la purezza e la grazia seducente di Raffaello, accoppiate a quel colorito veneziano, che nessun'altra scuola ha mai potuto eguagliare [1]).

Era il Carpaccio ormai sulla soglia della vecchiezza quando conduceva questo quadro, che segna il volo più alto del suo genio. A questo tempo noi crediamo pure di dover collocare anche un altro splendido dipinto, sul quale è scritto il nome, ma non l'anno, e che, per il soggetto assolutamente profano, contrasta con lo spirito schivo e raccolto del semplice ed attraente narratore di sante leggende. È il celebre quadro delle *Due Cortigiane* nel Museo Civico di Venezia, che il Ruskin, per la perfezione della fattura e la essenziale potenza artistica del disegno, considerava il miglior quadro del mondo, affermando di non conoscerne alcun altro, che riunisse in così intenso grado ogni possibile pregio dell'arte pittorica, larghezza e minuzia insieme, vivacità e calma, risolutezza e tenerezza, colore, luce ed ombra, tutto quello che di più fedele ha l'Olanda, di più fantasioso Venezia, di più austero Firenze, di più naturale l'Inghilterra. « Tutta la potenza « del De Hooch in fatto d'ombre — continua nel suo entusiasmo forse ec- « cessivo l'insigne scrittore — del Van Dyck nei particolari, di Giorgione « nelle mosse, di Tiziano nel colore, del Bewick e del Landseer nella rap- « presentazione della vita animale è qui riunita, nè conosco pittura al mondo « che le si possa paragonare » [2]).

In una loggia dalle colonnine di marmo stanno sedute due giovani donne, che al Ruskin sembrano due oneste patrizie, ma che dalla mollezza

[1]) GAUTIER, *Italia*, pag. 315, Paris, 1855.
[2]) RUSKIN, loc. cit. pag. 187.

della persona e dalla sensualità stanca dello sguardo appaiono piuttosto due cortigiane. Le due figure vive e parlanti, che spiccano di tono sopra un fondo di luce diffusa, senza riflessi e senza contrasti, sono vestite con molta eleganza: una porta al collo un vezzo di perle, l'altra uno d'oro; ambidue hanno il busto breve ornato di perle e ricami; le maniche, staccate dall'abito e di stoffa più pesante, aperte per lo lungo e allacciate lasciano scappar fuori gli sbuffi della finissima camicia. Il sommo del capo va adorno di un alto mazzocchio (*coconelo*), e i ricci (*bisse*) dei capelli cadono sulla fronte e sulle guancie. Una delle due cortigiane, seduta nell'angolo della loggia, ha nella destra un fazzoletto e col capo eretto fissa lo sguardo velato nella lontananza, forse attendendo, forse amando o ricordando; l'altra, pur seduta, si china spensierata a giuocare con un cagnuolo bianco, un *fox-terrier*, che porta al collo un campanello, *con sonagi da sperovier*, come allora si diceva, mentre con una lunga verghetta stuzzica la bocca di un altro grosso cane di cui non si vedono che la testa e due zampe, che tengono ferma una lettera, sulla quale è scritto: *Opus Victoris Carpatio veneti.* Fra gli archi dei balaustri un ragazzo accarezza un pavone, e tutto intorno vasi di fiori, un frutto, due colombe, un pappagallo, l'uccello esotico allora molto in voga, che si portava, come cosa rara, sulle galee mercantili reduci da Alessandria e dal Cairo. Notevoli, fra tanti oggetti un vaso di maiolica per fiori, che porta dipinto lo stemma della famiglia cittadinesca Torella, e un paio di quelle pantofole dalle altissime suole, che facevano dire a un viaggiatore milanese del Quattrocento: « le donne veneziane « a me pareno per la major parte piccole, perchè quando non fusseno così, non « userebbero pianelle.... tanto alte che portandole alcune pareno giganti » [1]).

La tavola, ricca di mille pregi di esecuzione, seduce per la venustà della forma e per la splendidezza del colorito. Tutto vi è meditato, non un particolare che sia trascurato, e i colori vivi, gai, freschi non turbano la tranquillità dell'insieme.

Del 1514 è il quadro d'altare dipinto per la chiesa di San Vitale. Di quest'opera Francesco Sansovino ignorava l'autore, il cui nome non si trova neppure nelle *Aggiunte* fatte nel 1663 dal Martinioni alla *Venetia*, dove parlandosi della chiesa di San Vitale è solamente scritto: « Vi si vede di « buona mano la palla dell'altar grande con San Vitale a cavallo fatto in « iscorcio con molto artificio » [2]). Ma il Boschini nelle *Ricche Minere* publicate la prima volta nel 1664: « La tavola dell'altar maggiore... è di « mano di Vittore Carpaccio opera rara del 1514 »...

1) CASOLA, *Viaggio a Gerusalemme*, (tratto dall'aut. della Bibl. Trivulzio) pag. 14, Milano, 1865.

2) *Venetia città nobilissima et singolare*, cit., pag. 124.

Vittore Carpaccio: L'incontro di Sant'Anna con San Gioachino e ai lati San Lodovico e Sant'Orsola.
Quadro d'altare per la chiesa di San Francesco di Treviso.

(Venezia - *Galleria dell'Accademia*).

Nel mezzo del quadro sopra un bianco cavallo sta San Vitale, il cavaliere consolare, che serra nel pugno un'accetta appoggiata sull'anca, ed è circondato da San Giacomo, San Giovanni, San Giorgio e una Santa, la quale probabilmente è Valeria moglie di Vitale. Dalle tre grandi arcate del più puro stile del Rinascimento, che occupano il fondo si scorge in lontana prospettiva un paesaggio ridente, maestrevolmente toccato. Nella parte superiore, sul ripiano delle arcate, dietro ad una ringhiera i Santi Andrea e Pietro, con ai fianchi i due martiri Gervasio e Protasio, figli di San Vitale, e nel mezzo, fuori della ringhiera, seduto sulla cornice un angioletto, che tocca la mandóla. In alto, fra le nubi, circondata da cherubini, la Vergine col bambino. Vigorosamente disegnati e coloriti sono particolarmente i due santi Vitale e Giorgio, ma pregi non inferiori hanno anche le altre figure per il disegno sobrio e corretto, per il colorito armonioso e il piegare dei panni semplice e naturale. Non ci fu dato rintracciare il nome del committente di questo quadro, giacchè la chiesa fu, sul finire del secolo XVII, interamente rinnovata dall'architetto Andrea Tirali e l'archivio disperso.

È notevole come alcune pitture compiute negli ultimi anni del pittore invece che guadagnare in franchezza e vivacità, siano tanto minuziose, rigide e diverse dal suo stile spontaneo, da far credere che altri vi abbiano cooperato. Alcune franche opere, dove nulla v'ha che possa ferire l'occhio più delicato, non una linea volgare, non un colore stridente, hanno la data del 1491, e di ventiquattro anni più tardi è *L' incontro di Sant'Anna con San Gioachino e ai lati San Lodovico e Sant' Orsola*. Non più la ricchezza di colorito e la sicurezza di disegno antiche, ma un'intonazione fosca e pesante, una durezza quasi metallica nei contorni e nelle pieghe, e una stentata timidezza nella fattura delle membra. Il quadro, oggi nell'Accademia, fu compiuto per la soppressa chiesa di San Francesco di Treviso ed è segnato: *Victor Carpathio Venetus op. MDXV.*

Della stessa maniera e del medesimo anno è il quadro dei *Diecimila martiri sul monte Ararat in Armenia*, segnato: *V. Carpathius MDV.* Un soggetto quanto mai arduo per una immaginazione tranquilla come quella del Carpaccio, che si compiaceva tra le feste e gli splendori, e mal sapea comprendere quelle scene drammatiche, nelle quali è mestieri ritrarre passioni violente, esprimere strazi ed angoscie. E infatti la consueta quiete luminosa de' suoi concetti è qui come turbata da effetti complessi e drammatici, da immagini tumultuose e feroci, così che anche lo stile risente di un certo che d' inquieto, stentato e confuso. Tutta la scena è occupata da un gran monte a forma di arcata, per entro a cui nel fondo lontano s' apre un vago paesaggio; dalla linea larga e soave della vallata e dal verde dei pendii s'alza la poesia campestre verso il cielo sereno. Ma alle falde dei colli stanno schiere armate, che inseguono su cavalli lanciati alla carriera turbe fuggenti,

e nel primo piano aleggia come un senso di orrore: a destra il cielo è sconvolto da una fiera tempesta, guizza la folgore tra nuvoli neri, la natura è sconvolta e le piante piegano al soffio impetuoso del vento. Tra i rami dei grandi alberi stanno appesi i martiri crocifissi, mentre i carnefici stanno crocifiggendone altri distesi a terra, dinanzi a un gruppo di uomini, parte a piedi e parte a cavallo, alcuni vestiti all' antica foggia romana, altri all'orientale. E intanto, sull'alto vertice della montagna, le anime dei martiri, rappresentate da piccole figure, sono già accolte dagli angeli, che scendono

Vittore Carpaccio: Disegno per il quadro « I diecimila martiri » (Raccolta Heseltine di Londra).

dalle sfere celesti. Di questa parte, che forma la sommità del quadro, esiste un disegno con tocchi appena visibili *alla sanguigna* nella Raccolta Heseltine di Londra, interessante anche perchè è uno dei primi esempi dell'uso della *sanguigna* a Venezia.

Il Vasari osserva che nel dipinto del Carpaccio ogni cosa è eseguita con istraordinaria diligenza e fatica, e della fatica si scorge invero la traccia, quantunque l'intelligenza del nudo e l'ardire di certi scorti rivelino la forza dell'artefice così da dover sembrare severamente arrischiato il giudizio di Ippolito Taine, al quale sembrava che tutti quei martiri fossero *grotesques comme les figures d'un vieux mystère* [1]). Il quadro, ora nelle Gallerie del-

[1]) TAINE, *Voy. en Italie*, II, 328. Paris, 1881.

Vittore Carpaccio: I diecimila martiri sul monte Ararat, nell'Accademia di Venezia.

Vittore Carpaccio: Una processione di Crociferi nella chiesa di Sant'Antonio di Castello (Accademia di Venezia).

l'Accademia, fu ordinato dal cardinale Ettore Ottoboni, per un voto fatto in tempo di pestilenza, e fu collocato sull'altare della famiglia Ottoboni nella chiesa di Sant' Antonio di Castello [1]), dove era anche un altro quadretto del Carpaccio, *Una processione di Crociferi,* ora all'Accademia, che mostra l'interno caratteristico dell'antica chiesa, demolita nel 1807 per costruire i Giardini Pubblici. Si vede in questo quadro il modello d'uno di quei lunghi *parchi* o gallerie di legno, destinate ai cantori, inalzate di contro l'altar maggiore, e nel secolo XVII tutte distrutte, non rimanendone se non un esempio in pietra nel tempio di San Michele in Isola. Ancora, possiamo scorgere nella vecchia chiesa di Sant'Antonio altari e quadri, e le pareti dipinte a fresco con ornati elegantissimi, coperti poi dalla calce, specialmente quando in tempo di pestilenza tale scialbatura era ritenuta un opportuno provvedimento d'igiene, come avvenne nelle chiese dei Frari e di Santo Stefano, dove, raschiato l'intonaco delle muraglie apparvero ornati e figure a buon fresco del Quattrocento. Nel tempio di Sant' Antonio, ritratto dal Carpaccio, dopo il primo altare con un quadro che rappresenta *Cristo nell'orto,* ci si presenta una di quelle ancone bizantine, che nel mezzo hanno una composizione di grandi proporzioni, circondata da storie dipinte su tavolette. L'ancona è un po' discosta dalla parete, su cui è distesa una stoffa di lana, con la quale si usava proteggere le tavole dipinte dalla umidità delle muraglie. Poi seguitando si vede un' altra piccola ancona, e quindi s'apre una cappella, entro la quale vi è un desco ricoperto da un panno, con l'immagine di un Santo, che si dava a baciare ai devoti. Alle travi, lunghesso gli archi del tempio, sotto la cantoria, sono appese candele, una lampada di forma orientale e certi piccoli modelli di nave, che dovevano essere degli *ex-voto* di marinai.

Pure allo stesso tempo in cui furono compiuti i due quadri, *San Gioachino ed Anna* e i *Diecimila martiri*, deve a nostro avviso esser posta anche una *Crocifissione,* di cui non resta che un frammento, custodito nella Galleria degli Uffizi. Nel mezzo di un gruppo di armati con alabarde in mano, vestiti delle eleganti fogge veneziane del Quattrocento, disposti senza artificio e di una corretta sebbene un po' crudetta semplicità di linee e di movenze, spicca, vestita di un bel broccato a fiorami e con una specie di bianca mitra in capo, la figura di un sacerdote ebreo, ai piedi del quale è seduto un fanciullo con la testa elevata e in atto di stringersi con le due mani congiunte la gamba destra piegata. Gli studi per questa e per alcune altre figure vediamo in un disegno acquarellato della Raccolta Heseltine di Londra.

Non sapremmo invece a quale età del pittore assegnare il quadro della

[1]) « L'altare di questi dieci mille martiri ricchissimo di colonne, di marmi e di molto oro contiene la delicatissima ed « eccellente pittura rappresentante il loro martirio nel monte di Ararat nell'Armenia, fatta da Vittorio Carpaccio pittore no- « bilissimo del suo tempo, molto stimato dagli intendenti e consacrata da Ettore della famiglia Ottobona allora Priore di questo « tempio a predetti M. M. e finalmente arricchito del Legno della Croce ed altre reliquie de' Martiri ». ZUCCHINI, *Nuova Cron. Ven. ossia descr. di tutte le pubbl. architetture, scult. pitt., ecc.* Venezia, MDCCLXXXV, pag. 140.

Raccolta della signora André di Parigi. Nè ci è dato di ben comprendere il riposto significato del soggetto, che si discosta non poco dalle composizioni carpaccesche così piene di semplicità e di evidenza. Una schiera di giovani donne, dalle fogge veneziane, con strani elmetti sul capo, s'avanza tra la campagna verso una specie di tribuna, ornata di ricche stoffe e di tappeti, dove siedono un vecchio dalla bianca barba e tre giovani eleganti, che appaiono in sembianza di giudici. Accanto alla tribuna sta in atto di scrivere il cancelliere, seduto dinanzi ad un banco. Quantunque nella composizione domini una forma

Vittore Carpaccio: Disegno di figure per il quadro « La Crocifissione » (Raccolta Heseltine di Londra).

misurata e severa, non troviamo in tutte le opere del Carpaccio una scena così fantastica, come questo misterioso tribunale, nè figure così strane come queste eroine da leggenda. E saremmo tentati a dubitare che il quadro sia del grande maestro, se critici autorevoli, come Gustavo Frizzoni, non vi riconoscessero la mano di lui. Anche il soggetto, secondo il Frizzoni, non sarebbe oscuro e dovrebbe ricercarsi nella leggenda di Sant'Orsola e delle sue compagne. A noi però non sembra che a questa leggenda ci richiami la strana composizione. Se il quadro è veramente del Carpaccio crediamo di aver qualche traccia per saper dove fosse, prima di valicare le Alpi. Abbiamo accennato che nella dispersa Galleria Albarelli di Verona esistevano due quadri attribuiti al Carpaccio. Chi descrisse quella pinacoteca [1]) vi ricono-

[1]) *Succ. descr. della Racc. Albarelli*, cit.

Vittore Carpaccio: Frammento della «Crocifissione» Galleria degli Uffizi.

sceva invece *il pennello della prima tizianesca maniera* (?), ma aggiungeva poi, con evidente contraddizione, che i due paesaggi attribuiti al Carpaccio e *diligentemente eseguiti* erano « con figure rappresentanti una storia sconosciuta, che forse successe nell'Istria, per quanto appare dai sentimenti « delle figure ». Lo scrittore, appunto perchè non arrivava a capire il soggetto, suppone che il fatto sia avvenuto nell'Istria lontana, seguendo l'opi-

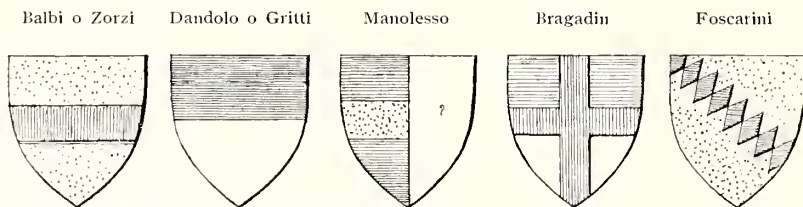
Vittore Carpaccio: Leone di San Marco, nel Palazzo Ducale di Venezia.

nione comune, che riteneva il Carpaccio nativo di quel paese. Forse il quadro, ora posseduto dalla signora André, è uno dei due *rappresentanti una storia sconosciuta*, che si trovavano nella Galleria Albarelli.

Intorno a questo periodo, cioè dopo il 1515, in cui per certissime autorità o per valide congetture, appartengono talune opere del Carpaccio, si nota un certo affievolimento nell'artefice. Qualche dipinto appare di colorito stridente e di troppo rigido disegno, qualche altro è invece contraddistinto da certa fiacchezza di disegno e da certa torbidezza di colorito, con prevalenza di brutti gialli, in modo da farci pensare alla cooperazione dei suoi figli o di altri discepoli. Ma anche in questo ultimo periodo della sua vita pittorica il Carpaccio sa a quando a quando ritrovare l'antico vigore. È del 1516 ed è poderosamente disegnato e colorito il *Leone di San Marco* pel Magistrato dei Camerlenghi di Comune ed ora nel Palazzo ducale. A sinistra di chi guarda spicca, tra floride piante, il nome dell'autore, scritto in una linea serpentina e seguito dall'anno:

VICTOR CARPATHIVS
A. D.
M · D · XVI

Il tradizionale leone alato che domina nella tela, ha per fondo il nitido specchio del bacino di San Marco, il campanile, il palazzo ducale e le ga-

lee dalle gonfie vele. In basso sul lembo estremo questi cinque stemmi patrizi:

L' Istria si gloria di due dipinti con l'autentica firma del pittore, quantunque non ne rivelino tutta la forza del colorito e tutta la finezza del disegno. Il primo è nella cattedrale di Capodistria sotto l'ultima arcata della navata a destra. In un ampio vestibolo dal soffitto a cassettoni con rosoni dorati, la Vergine col Bambino ignudo è seduta sopra un trono elevato e decorato superiormente da una cortina damascata e in basso da un bel tappeto turchesco. Sui gradini del trono sono schierati, tre a destra e tre a sinistra, sei santi, tra i quali è facile riconoscere San Rocco, San Sebastiano, San Girolamo e San Giorgio. Due angioletti seduti suonano ai piedi del trono. Il pittore appose in un cartellino il nome e l'anno: *Victor Carpathius Venetus pinxit MDXVI*, e l'audace ristauratore, che non era però un ignobile impiastratore, vi mise accanto anche il suo: *Cosroe Dusi Venetus restauravit MDCCCXXXIX* [1]).

L'altro quadro con l'indicazione sottoposta: *Victor Carp. Venet. MDXVIII*, è nella chiesa di San Francesco di Pirano, sopra un altare formato da due colonne con un grand'arco, su cui sono intagliati graziosi rabeschi. La Vergine col Bambino è seduta in trono, e le fanno corteggio i Santi Francesco, Pietro, Antonio, Luigi di Francia e Chiara. Dappiedi del trono due angeli suonano uno la mandòla e l'altro il violino, e nel fondo, a destra e a manca del trono, si distende la prospettiva di Pirano con la chiesetta di San Niccolò, il palazzo del Consiglio, la torre del Comune e le mura coronate di merli

[1]) Il MADONIZZA, nella *Guida del viaggiatore in Istria* pubbl. nell'*Almanacco Istr.* (Capodistria, 1864), scrive: « Alcuni « anni addietro trovandosi il dipinto esposto ai rabbuffi del vento ed agli spruzzoli della pioggia, perocchè fosse collocato « presso ad una delle porte laterali soggiacque a gravissimi danni, specialmente ne' piani inferiori. Fu dato a ristaurare al « pittore Dusi ed è facile scorgere specialmente nel panneggiamento di un angiolo ed in altri sfacciati tocchi l'irriverente im« piastratore ». Il Madonizza, parlando sempre della chiesa di Capodistria, aggiunge: « Vogliono alcuni che altre due piccole « tele rappresentanti due profeti sieno del Carpaccio; ma io non divido tale opinione, e credo di non ingannarmi, non tro« vando in esse nè la purezza del disegno, nè la vivacità del colorito, nè la poesia del pensiero, che sono le doti sovrane « del nostro pittore. Ad ogni modo sono due pregevoli tele e senza dubbio d'un valente ». Il Vescovo di Capodistria PAOLO NALDINI (*Corografia eccl. della città e diocesi di Giustinopoli, detto volgarm. Capodistria*, Venezia 1700, pag. 389) scrisse che nella chiesa di sant'Antonio, nel villaggio di Sant'Antonio presso Capodistria v'era una pala col Santo titolare, *eccellente pittura del Carpatio*. In una nota di GEDEONE PUSTERLA, pubblicata nel periodico di archeologia e storia patria: *L'Istria* (n. 51. 52, 10 agosto 1846) si legge: « Non solo nella città, ma pur anco nelle chiese villereccie si ammirano classici dipinti, e « fra questi non è da passare sotto silenzio la villa di S. Antonio, la di cui Chiesa conserva preziosa tela del Carpaccio, rap« presentante l'effigie dello stesso santo ». Il DE FRANCESCHI (*L'Istria. Note Stor.*, Parenzo, 1879), riferendosi a questa pala, scrive: « Non sappiamo se ancora esista ». Fu levata in questo secolo dal vescovo Raunicher e vi fu sostituita una pala di *Zorzi Ventura* da Capodistria, con la data del 1600. E nella nota del Pusterla, più su citata, si legge ancora: « Nella chiesa « di san Tomaso (di Capodistria) eravi altra pittura del Carpaccio (non è detto di quale). Ma la chiesa or fa 80 anni, per una « scintilla portata dal vento su di una cortina delle finestre, divenne un mucchio di sassi, ed alla rabbia dell'incendio non si « potè sottrarre che un quadro (*che non fu quello del Carpaccio*) ».

Vittore Carpaccio: Quadro di soggetto sconosciuto, nella Raccolta della Signora André di Parigi.

ghibellini [1]). Da ciò si trae argomento per confermare la nascita o almeno la dimora di Vittore nell'Istria, quasichè egli non abbia potuto copiare quelle vedute da disegni allora esistenti. Se Parenzo fu ritratta fedelmente nel libro del Breydenbach, non si può escludere che altri disegni ora perduti di città dell' Istria, esistessero al tempo del Carpaccio, come, eseguiti poco dopo la morte di lui, esistono molti disegni di paesi istriani di Giorgio Braun, del Camozio e di Giovanni degli Oddi [2]).

A nostro avviso, ravvalorato dal giudizio di critici intelligenti, è da credere che il grande pittore abbia disegnati e abbozzati i due quadri di Capodistria e di Pirano, ai quali diede il suo nome, ma abbia lasciato il carico di compirli, sotto la sua guida, al figlio Benedetto. Per convincersi di ciò, non soltanto basterà considerare l'impasto pittorico e la pennellata, che non sono quelli di Vittore, ma confrontare la fiacca figura di San Giorgio nel quadro di Pirano, con il bello e gagliardo San Giorgio del quadro di San Vitale a Venezia.

Presso l' ingresso principale della cattedrale di Capodistria, due tele con la falsa data del 1523, rappresentanti l'una la *Presentazione della Vergine al tempio,* l'altra la *Strage degli Innocenti*, si ritengono di Vittore, ma se fossero veramente di lui, sarebbero le sue opere meno felici, quantunque nel disegno e nella tecnica si scorgano certe sue caratteristiche proprie. Con più ragione il Cavalcaselle crede appartengano al figlio Benedetto [3]).

Non è certamente di Vittore una Vergine coi santi Niccolò di Bari e Battista, nella chiesa di San Niccolò, sull'uscire del porto di Capodistria, giacchè se lo stile è affine a quello del Carpaccio, non rivela però la sua forza e la sua finezza. Deve essere o del figlio Benedetto, o di qualche seguace e imitatore [4]), come un altro dipinto nelle case del Comune, che si vorrebbe attribuire a Vittore e rappresenta l'entrata di un podestà in Capodistria.

Dell' età provetta del Carpaccio è una tavola in cinque spartimenti nella chiesa di Pozzale in Cadore. Nel mezzo, per tutta l'altezza dell' ancona, la Madonna col bambino; nei due angoli in alto i busti di San Rocco e di San Sebastiano, e ai due lati le intere figure di San Tomaso apostolo e di San Dionigi. Ai piedi del trono della Vergine un angioletto con un fiore in mano, e sui gradini un cartello con la scritta: *Victor Carpatius Venetus Pinxit anno MDXVIII.* V'è rigidità stentata di disegno, e nondimeno dal quadro, assai guasto dal tempo, traluce lo spirito della fine arte carpaccesca.

Deve ascriversi agli ultimi anni del Carpaccio, anche per quel senti-

[1]) CAPRIN, *L'Istria nobilissima*, pag. 128, Trieste, 1905.

[2]) Id. ibid., pag. 111. Cfr. FR. HAGENBERGII ET GEORGII BRAUN, *Theatrum Urbium*, Coloniae, 1572. — CAMOZIO, *Isole, porti, fortezze*, ecc. Venezia, 1571-1574. — Altre vedute di citta e terre dell'Istria sono quelle inedite, che possiede la Biblioteca arcivescovile di Udine, eseguite nel 1584 da Giovanni degli Oddi, padovano.

[3]) CAVALCASELLE e CROWE, *Hist. of paint. in North It.* vol. I. chap. IX.

[4]) FRIZZONI, *Un'escursione artistica a Capo d'Istria*, (in *Arte e Storia*, Firenze, 22 luglio 1883).

mento di misticità, che spira dalle opere della sua nobile vecchiezza, il *Seppellimento di Cristo,* di cui Guglielmo Bode arricchì recentemente il Museo « Kaiser Friedrich » di Berlino. È una scena d'orrore e di raccapriccio. Nel primo piano, per quasi tutta la larghezza del quadro, si stende un'asse, so-

Vittore Carpaccio: Quadro d'altare nella chiesa di Pozzale in Cadore.

stenuta agli angoli da quattro piedi di legno torniti e nel mezzo da un grosso piedestallo marmoreo. Sull'asse posa irrigidita la salma di Cristo. Modellato con diligenza sapiente è il cadavere, la cui testa appare nobilissima nella calma solenne della morte. Sotto il cataletto si vedono sparsi pel suolo teschi, ossa e membra umane e d'animali. Più in là, dietro il cadavere, s'alza un grande albero, al quale s'appoggia un vecchio seminudo, dalla lunga barba e dai capelli ricciuti, che affissa lo sguardo nell'estinto maestro. Dall'altro lato dell'albero, Maria in atto di venir meno tra le braccia di una donna col capo ravvolto da un turbante, e San Giovanni in piedi

Vittore Carpaccio: Quadro d'altare nella Cattedrale di Capodistria.

veduto di schiena, rivolto pietosamente alle due donne prostrate a terra. Nel fondo a sinistra, tra cupe nubi s'alza l'orrida vetta del Calvario, con le tre croci, e digrada in roccie e burroni, tra i quali s'apre uno speco quadrato, che deve accogliere il grande avello marmoreo, intorno al quale si affaticano, per levarne il coperchio, Nicodemo ed un'altra persona vestiti all'orientale, mentre Giuseppe d'Arimatea, chino dinanzi ad una bacinella di metallo, sta preparando gli unguenti per imbalsamare il cadavere. Nel mezzo della scena, la roccia scoscesa lascia scorgere, a traverso una larga apertura a guisa di porta, un sentiero serpeggiante con molte piccole figure a piedi ed a cavallo, che s'avviano alla cima del Calvario. Sul culmine della roccia una capanna, alcuni alberi, due pastori, uno de' quali suona la piva, ed alle falde cadaveri e tombe scoperchiate dal terremoto, che annunziò la morte di Cristo. A destra un lago e una serena veduta di montagne, con un altro sentiero sul quale si muovono alcuni orientali e s'avanza Maddalena con in mano un vaso d'unguenti.

Il quadro era in origine nella Galleria Canonici di Ferrara e portava la falsa firma *ANDREAS MANTINEA F.*, e al Mantegna era attribuito dai Cataloghi [1]) e dagli intendenti d'arte. Il Cavalcaselle lo riconobbe della scuola del Carpaccio, quantunque si allontani dal fare del maestro per una tinta rossastra predominante. Il critico aggiunge che se il dipinto non è dello stesso Carpaccio è senza dubbio di Michele da Verona [2]). Ma sebbene la tinta affocata non sia quella fina e armoniosa di molti dipinti del Carpaccio, un attento esame non può lasciar dubbî che il quadro gli appartenga veramente non soltanto per l'originalità del concetto, per la fattura accurata e fin troppo minuziosa, per il piegare dei panni, ma eziandio per molti tratti caratteristici di somiglianza con altri dipinti del medesimo autore [3]). Il paesaggio, con la strana collina rocciosa, è simile a quello della *Sacra Famiglia* nella Galleria di Caen, ed ha non poche rassomiglianze con lo sfondo di paese della *Madonna e Santi* della Galleria di Berlino. Il San Giovanni veduto di schiena arieggia alla figura dello stesso Santo nella *Morte della Vergine* della Galleria di Berlino, e uno dei cadaveri che si vede appoggiato a una lapide rotta nel *Cristo morto* è assolutamente identico a uno dei cadaveri rappresentati nel *Combattimento di San Giorgio col dragone* nella Scuola degli Schiavoni.

Di due quadri, compiuti dal Carpaccio nel 1523 per il Patriarca di Ve-

[1]) Nella *Racc. di Cataloghi ed Invent. ined.* (pag. 117) del CAMPORI, (Modena, 1870), il quadro è descritto così: » Un «Christo morto di A. Mantegna posto nel cadiletto in mezo a una campagna, lì vicino gl' e un vecchio, che siede in terra «appoggiato a un arbore, S. Giovanni piange, e la Madonna è tramortita in braccio à una donna, gli sono anco monti, sassi, «cimiteri e grote, sopra le quali vi sono duoi Pastori, uno che siede, e l'altro sona un pifaro, duoi vecchi aprono un sepolcro, «e il terzo piglia un bacile; gli sono poi anco teste di morto, come d'huomini, cani, gatti et uccelli, con figure che rissor- «gono, ha la cornice dorata scudi trecento».

[2]) *Hist. of paint in North It.*, vol, I pag. 213.

[3]) BODE. *Carpaccios Bestattung Christi im Kaiser Friedrich-Museum* (in *Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen*, pag. 145, Berlino, 1905).

nezia, non si ha memoria che nel documento, da noi citato[4]), e fino a poco tempo fa si era ritenuto che *La Predicazione al popolo* della Scuola di Santo Stefano, ora nella Galleria del Louvre, con la data non del tutto cancellata del 1520, fosse l'ultimo quadro di Vittore. Invece ne esiste ancora un

Vittore Carpaccio: San Paolo, nella chiesa di San Domenico in Chioggia.

altro di lui, con la stessa data 1520, conosciuto soltanto da pochi, e che deve ritenersi come l'ultima sua opera a noi pervenuta.

Non lungi dall'approdo dei battelli a vapore, che da Venezia conducono all'antica città peschereccia di Chioggia, sopra un'isoletta s'alzano la chiesa ed il convento di San Domenico. Nella chiesa pende da un pilastro il quadro, di cui per la prima volta si fa menzione nell'inventario degli oggetti

[1]) V. pagg. 59 e 267.

Vittore Carpaccio: Quadro d'altare nella chiesa di San Francesco di Pirano.

d'arte del 1819, che trovasi nell' Archivio di Stato. Forse il dipinto, che non mostra quei segni di crudezza, propri dell' ultima maniera del pittore, fu compiuto per la chiesa, e fortunatamente vi rimase sempre dimenticato e immune per ciò da ristauri. È in tela (alt. m. 2, larg. m. 1) e al basso sopra una carta piegata si leggono le seguenti parole in nitidi caratteri di stampa: Victor Carpathius Pinxit MDXX. Sopra un prato variopinto di fiori sta San Paolo, con una sottoveste verde dalle maniche foderate di giallo, e un mantello rosso sulle spalle. Nella mano destra tiene alzata la spada, e nella sinistra un libro aperto sul quale chiaramente si leggono le parole:

Vittore Carpaccio (?): La Vergine col Bambino e Santi (Museo di Berlino).

« Vivo ego; iam non ego, vivit in me Xstus ». « Stigmata Iesu Christi in corpore meo porto » [1]). A questo concetto di austera misticità è improntato il volto dell'apostolo, assorto nell'estatica contemplazione di un crocifisso, foggiato a guisa di pugnale, che gli trafigge il cuore, da cui sgorgano goccie di sangue. Questa rappresentazione insolita nell'arte italiana dimostra come la mente del pittore, fatto ormai vecchio, fosse assorta in un sentimento religioso intenso.

È lontano il tempo, in cui l'artefice traeva le sue ispirazioni dalle feste magnifiche, rallegrate da bellissime donne e da cavalieri eleganti. Nelle sue ultime opere ci sembra di scorgere l'animo del pittore, che, ormai sul tramonto della vita, cercava rendere con le linee e i colori, immagini sacre

[1]) *Ep. ad Galatas*, cap. 2.

ed austere, appartandosi melanconico da quell'arte gioiosa, da lui prediletta negli anni giovanili, e alla quale i nuovi maestri andavano aggiungendo sempre maggior vita e grazie maggiori. Certe novità egli non voleva, nè poteva comprendere. L'arte non è che un seguito di continue modificazioni e quando una forma ha raggiunto la sua perfezione, un'altra nuova se ne svolge. Alcuni, come Giovanni Bellini, comprendono e accolgono queste novità, ma altri, come il Carpaccio, non s'accorgono o non vogliono accorgersi che un'arte novella sta per manifestarsi, e sono considerati nel loro tempo

Giovanni Bellini: Vergine col Bambino, S. Caterina e la Maddalena (all'Accademia di Venezia).

come ritardatari, benchè sarebbe forse più giusto considerarli come costanti, convinti, esclusivi nella loro coscienza d'artisti.

Il Carpaccio legò il suo nome, non il suo genio, ai due figli Pietro e Benedetto, intorno alla vita dei quali abbiamo già date quelle poche notizie che ci fu dato rinvenire [1]). Non molto di più si può dire dell'opera loro.

Di Pietro, probabilmente il primogenito, non ci resta alcun quadro che possa a lui attribuirsi con certezza. Si crede da alcuni intelligenti che sia del suo pennello la *Madonna col Bambino e Santi* della Galleria di Berlino, che passa col nome di Vittore Carpaccio, giacchè vi si scorge, oltre al fare, troppo rigido e duro, la imitazione belliniana, insolita in Vittore. E invero le figure della Madonna e della Santa con le mani incrociate sul petto, e più specialmente l'atteggiamento delle mani di tutte e tre le figure sembrano ispirate alla *Vergine con Santa Caterina e la Maddalena* di Giambellino, che è all'Accademia di Venezia. Ma altri conoscitori d'arte, non meno

[1]) V. pagg. 41, 44 e 46.

Vittore Carpaccio: Il seppellimento di Cristo.

(Museo di Berlino).

esperti, continuano a credere che il quadro di Berlino sia dell'ultima maniera di Vittore Carpaccio, e col suo nome è sempre indicato nel Catalogo della Galleria.

Il nome dell'altro figlio Benedetto è messo nell'ombra dalla gloria paterna. Trasferitosi in Capodistria, ove fissò sua dimora, compì Benedetto varî quadri, che quasi tutti si conservano nei paesi dell'opposta sponda dell'Adriatico. Nella sede del Comune di Capodistria la *Coronazione della Vergine* coll'iscrizione: *Beneto Carpathio Veneto pingeva MDXXXVII* e la *Vergine fra San Giacomo e San Bartolomeo;* segnata *B. Carpathio pingeva MDXXXVIII.* Un altro misero quadro, più volte ridipinto, con la scritta: *Benedeto Carpathio pingeva MDXXXX,* si trovava nella torre del Porto di Trieste ed è ora nella cattedrale di San Giusto. Ritrasse qui il pittore la *Vergine col Bambino* con due angeli a destra e due a sinistra, e ai due lati estremi San Giusto con in mano un modello di città simboleggiante Trieste, e San Sergio, giovane guerriero. Nel duomo di Capodistria un altro quadro, segnato *Benetto Carpathio pingeva MDXXXXI,* rappresenta *Il nome di Cristo*

Benedetto Carpaccio: Madonna col Bambino, Santa Lucia e San Giorgio (Ufficio Saline di Pirano).

adorato da San Paolo, San Giovanni Battista, San Francesco e San Bernardino. Il nome *Jesus,* dipinto in giallo e circondato da raggi, è scritto in alto entro a una corona di teste di cherubini. Nell' ufficio delle Saline in Pirano v'è un quadro proveniente dalla chiesa di Santa Lucia di Val di Fasano, nel quale è effigiata la *Vergine con Santa Lucia e San Giorgio,* e porta inscritto: *B. Carpathio pingeva MDXXXXI.* Finalmente una *Madonna* nella Galleria di Carlsrhue è pure di Benedetto, al quale appartiene anche l'altra Madonna sull'altare di San Giorgio degli Schiavoni in Venezia,

Benedetto Carpaccio: Madonna e Santi alla Galleria di Carlsruhe.

attribuita erroneamente a Vincenzo Catena. Infatti questa immagine è identica alla figura della Vergine nel quadro di Benedetto dell'Ufficio delle Saline di Pirano, e gli angeli danzanti ai piedi della Madonna nell' oratorio degli Schiavoni hanno troppe rassomiglianze con quelli che circondano *Sant' Orsola in gloria* di Vittore, per non supporre che Benedetto abbia copiato questo particolare dall'opera paterna. Nessun dubbio adunque che il dipinto sia di Benedetto Carpaccio, al quale fu probabilmente commesso dopo la morte del padre, per essere collocato nell'oratorio al piano terreno, dopo la ricostruzione della Scuola degli Schiavoni.

Benedetto, tanto inferiore d'ingegno al padre, ha il disegno debole ed indeciso, sebbene non gli manchi una certa abilità di mano, fiacco e torbido il colorito, quantunque sapientemente fuso.

Benedetto Carpaccio: La Vergine col Bambino (erroneamente attribuita al Catena) nell'oratorio di S. Giorgio degli Schiavoni in Venezia.

Nè come compositore appare originale, giacchè troppo amorosamente chiede ispirazione, oltre che alle opere paterne, a quelle di Giovanni Bellini. Per esempio nel quadro di Benedetto alla Galleria di Carlsruhe, la figura di Santa Caterina molto rassomiglia alla Santa omonima della ricordata tavola di Giambellino all' Accademia veneta, che abbiamo posta a confronto con la *Vergine* carpaccesca della Galleria di Berlino.

Poco fertile invero doveva essere la fantasia di Benedetto, se non di rado ripeteva quasi esattamente le stesse figure in varî quadri, come la *Vergine* dell' Ufficio delle Saline di Pirano e quella di San Giorgio degli Schiavoni, due quadri ispirati alla *Vergine col Bambino benedicente* di Giambellino nell'Accademia Carrara di Bergamo. Nello stesso dipinto delle Saline e in quello di San Francesco di Pirano, due deboli figure di San Giorgio sono evidentemente copiate dallo splendido San Giorgio, che Vettore dipinse con ben altra vigoria nel quadro della chiesa di San Vitale in Venezia.

Giovanni Bellini: Madonna col Bambino.
Accademia Carrara di Bergamo.

Vettor Carpaccio si valse senza dubbio, specialmente negli ultimi anni, dell'aiuto di suo figlio, Benedetto, il cui colorito scialbo e il fiacco disegno si scorgono, chi ben guardi, in talune opere paterne. Ma è da credere che Vittore abbia qualche volta richiesto anche l'aiuto dell'altro figlio Pietro, ed è lecito argomentare che all' azione di Pietro, o di altro ignoto discepolo del grande maestro, siano principalmente dovuti il rigido disegno e il colorito stridente dei due quadri: *I diecimila martiri* e *L'incontro di Anna e di Gioachino*. Troppo infatti è qui difforme lo stile da tutte le altre opere carpaccesche, così che allo Zanetti pareva cosa singolare e appena degna di fede che la tavola dei diecimila martiri fosse dipinta da un dotto pittore dei tempi giorgioneschi, anzi dopo la morte di Giorgione e sul primo fiorir di Tiziano, e che de' nuovi vivacissimi modi un lampo solo non ci si vedesse. Nè si può del pari comprendere come l'altro dipinto rigido e pesante di Sant'Anna e San Gioachino, compiuto nel medesimo anno 1515, sia tutto di mano di quello stesso artefice, che fin dal 1490 conduceva alcune pitture che per la poesia della composizione, la vaghezza del colore, la sveltezza delle figure, devono considerarsi fra le più schiette e libere opere della Scuola Veneziana.

Il Carpaccio prelude col suo realismo intimo, con la misura dei sentimenti, con le sue calme narrazioni, alle ampie composizioni di Tiziano e alle sontuose decorazioni del Veronese. Ma nel regno dell'arte veneziana egli pronuncia una parola che nessuno ha ripetuto dopo di lui; non Zorzi da Castelfranco col suo genio pur tanto sublime, non i grandi maestri del secolo d'oro. V'è nel pittore di Sant'Orsola il riserbo e la concisione dei forti, ai quali poco basta per esser compresi.

Della maravigliosa arte di Vettore si discerne appena l'azione in qualche suo contemporaneo, come il Mansueti e il Diana, appare appena qualche pallido riflesso nel figlio Benedetto. Nè il grande maestro lasciò dopo di sè altri discepoli o imitatori, giacchè, quando la morte lo colse, ad altri sentimenti e ad altre idee erano rivolti gli animi e gli ingegni. La luce del suo genio si estinse con lui.

Vittore Carpaccio: Bambino.
Disegno nella Raccolta Heseltine di Londra.

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLE PRINCIPALI OPERE DI VITTORE CARPACCIO [1]

1. 1472. In questo anno si trova la prima notizia del Carpaccio nel testamento di frate Ilario, che ricorda il nipote Vittore (*Documenti*, pag. 57).
2. (?) Il primo quadro del Carpaccio: *Santa Caterina e Santa Veneranda* (Museo di Verona).
3. (?) *La Madonna col Bambino* e *San Giovannino* (Istituto Staedel di Francoforte).
4. 1490. Il quadro rappresentante il *Secondo arrivo di Sant' Orsola in Colonia assediata dagli Unni* (Accademia di Venezia).
5. 1491. Il quadro d'altare: *Glorificazione di Sant' Orsola* (Accademia di Venezia).
6. 1493. *Il martirio e i funerali di Sant' Orsola* (Accademia di Venezia).
7. 1494 (?). *L'arrivo degli Ambasciatori al padre di Sant' Orsola* (Accademia di Venezia).
8. 1494 (?). *Il congedo degli Ambasciatori* (Accademia di Venezia).
9. 1494 (?). *Il ritorno degli Ambasciatori al loro Re d' Inghilterra* (Accademia di Venezia).
10. 1495. *La partenza degli Sposi* (Accademia di Venezia).
11. 1495 (?). *Il congedo di Sant' Orsola dai genitori* (Galleria Layard di Venezia).
12. 1495. *Il sogno di Sant' Orsola* (Accademia di Venezia).
13. 1496 (?). *L'arrivo in Roma di Sant' Orsola* (Accademia di Venezia).
14. 1496. *Cristo con gli strumenti della Passione* (Galleria Imperiale di Vienna).
15. 1498-1500 (?). *L'ossesso liberato dal Patriarca di Grado* (Accademia di Venezia).
16. 1502. *Cristo e San Matteo* (San Giorgio degli Schiavoni). (In questo anno il Carpaccio dipinge in Palazzo Ducale i quadri distrutti dall' incendio del 1577).
17. 1502 (?). *Cristo nell'orto* (San Giorgio degli Schiavoni).
18. 1502. *La morte di San Girolamo* (San Giorgio degli Schiavoni).
19. 1502 (?). *San Girolamo ed il leone* (San Giorgio degli Schiavoni).
20. 1502 (?). *La Sacra Famiglia* (Galleria di Caen).
21. 1504. I quadri della *Vita della Vergine* per la Scuola degli Albanesi.
22. 1505 (?). I due quadri: *San Girolamo nel suo oratorio* e *San Giorgio uccide il dragone* (San Giorgio degli Schiavoni).
23. 1505 (?). *San Giorgio uccide il dragone* (San Giorgio Maggiore).
24. 1506 (?). *Il trionfo di San Giorgio* (San Giorgio degli Schiavoni).
25. 1507. Il Carpaccio lavora in Palazzo Ducale insieme con Giovanni Bellini.
26. 1507. Il quadro d'altare di *San Tomaso d'Aquino* (Galleria di Stoccarda).
27. 1508. *San Giorgio battezza i Gentili* (San Giorgio degli Schiavoni).
28. 1508. *La morte della Vergine* (Museo di Ferrara).

[1] Abbiamo qui fatto menzione di quelle opere, la cui data è sicura o almeno, secondo le nostre induzioni, approssimativa.

29. 1508. *San Trifone libera dal demonio la figlia dell'imperatore* (San Giorgio degli Schiavoni).
30. 1510. *Pala d'altare di San Giobbe* (Accademia di Venezia).
31. 1510 (?). *Le due Cortigiane* (Museo Civico di Venezia).
32. 1511. *La consecrazione di Santo Stefano e dei Diaconi* (Museo di Berlino).
33. 1514. *Disputa di Santo Stefano coi dottori* (Pinacoteca di Brera di Milano).
34. 1514. *Il quadro d'altare di San Vitale* (Chiesa di San Vitale di Venezia).
35. 1514. *L'ancona per la chiesa di Santa Fosca a Venezia* (Due tavole nella Galleria Strossmayer di Zagabria).
36. 1515. *Il martirio di Santo Stefano* (Galleria di Stoccarda).
37. 1515. *Il martirio dei diecimila martiri* (Accademia di Venezia).
38. 1515. *L'incontro di San Gioachino con Sant'Anna* (Accademia di Venezia).
39. 1515 (?). *Una processione di Crociferi nella chiesa di Sant'Antonio di Castello* (Accademia di Venezia).
40. 1515 (?). *La Crocifissione* (Frammento nella Galleria degli Uffizi).
41. 1516. *Il leone di San Marco* (Palazzo Ducale).
42. 1516. *Il quadro d'altare* nel Duomo di Capo d'Istria.
43. 1518. *Il quadro d'altare* nella chiesa di San Francesco di Pirano.
44. 1519. *Il quadro* della Galleria Averoldi di Brescia (Disegno nella Galleria di Dresda).
45. 1519. *Il quadro d'altare* nella chiesa di Pozzale in Cadore.
46. 1519 (?). *Il seppellimento di Cristo* (Museo di Berlino).
47. 1520. *La predica di Santo Stefano* (Museo del Louvre).
48. 1520. *Il quadro d'altare rappresentante San Paolo* (Chiesa di San Domenico di Chioggia).
49. 1523. Il Carpaccio dipinge per il Patriarcato di Venezia.

Indice Alfabetico